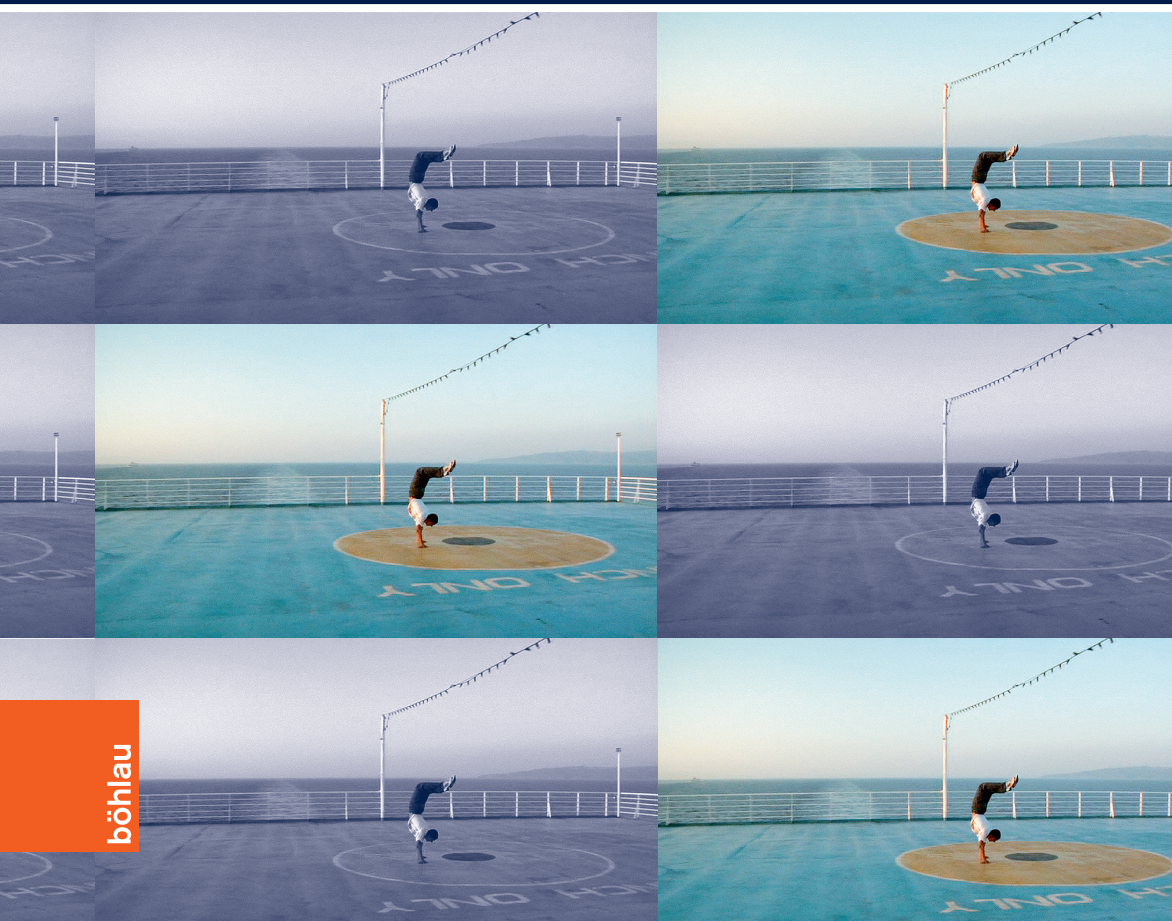


Ursula Hemetek / Daliah Hindler / Harald Huber
Therese Kaufmann / Isolde Malmberg / Hande Sağlam (Hg.)

TRANSKULTURELLE ERKUNDUNGEN

Wissenschaftlich-künstlerische Perspektiven



Ursula Hemetek, Daliah Hindler, Harald Huber,
Therese Kaufmann, Isolde Malmberg, Hande Sağlam (Hg.)

TRANSKULTURELLE ERKUNDUNGEN

Wissenschaftlich-künstlerische Perspektiven

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR



Gedruckt mit Unterstützung durch die mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek :
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie ; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien

Umschlagabbildung : Nina Kusturica, Filmstill aus dem Film *Little Alien*, 2009

Korrektur : Julia Biedermann, Memmingen

Einbandgestaltung : Michael Haderer, Wien

Satz : Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-23270-4

Inhalt

Vorwort	7
Therese Kaufmann, Isolde Malmberg und Hande Sağlam	
1 Einleitung	9
Hakan Gürses	
2 Der Name des Zeigefingers. Zur kritischen Rolle der Kulturalität als eine Differenz	31
Monika Mokre	
3 Differenz, Ausschluss und Solidarität	47
Max Peter Baumann	
4 Transkulturelle Dynamik und die kulturelle Vielfalt musikbezogenen Handelns	63
José Jorge de Carvalho	
5 Transculturality and the Meeting of Knowledges	79
Ursula Hemetek	
6 Von der ethnomusikologischen Minderheitenforschung zur universitären Diversitätsstrategie – bildungspolitische Aspekte	95
David-Emil Wickström	
7 Die Musiken der Welt in Mannheim? <i>Cultural flow</i> und die künstlerische Ausbildung in <i>Weltmusik</i>	113
Sarah M. Ross	
8 Zum Konzept der Transkulturalität in den Jüdischen Musikstudien	129
Jack Halberstam	
9 The Sounds of Violence: Screams and Wild Sounds in Punk, Funk and Women's Music	147

Melanie Unseld		
10 Von Fremdem: Ländern und Menschen. Oder die noch immer aktuelle Frage, wie Musikgeschichtsschreibung mit Alterität umgeht	159	
Gerda Lechleitner		
11 Grenzen überschreiten: Kontinuitäten und Brüche	175	
Harald Huber		
12 Transkulturelle Achterbahnen. Zu den künstlerischen Beiträgen der Vortragsreihe	189	
13 Dokumentation der interdisziplinären Ringvorlesungsreihe <i>Transkulturalität_mdw</i> Studienjahre 2014/15 bis 2017/18 . . .	195	
Zusammengefasst von Daliah Hindler		
AutorInnenverzeichnis		235

Vorwort

Wenn ich heute auf den Beginn der Ringvorlesung *Transkulturalität_mdw* und den damit an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gestarteten Diskussions- und Nachdenkprozess zurückblicke, dann haben diese Jahre wesentlich zur Weiterentwicklung der mdw beigetragen. Die Ringvorlesung war zugleich Auftrag- und Impulsgeberin für die Universitätsleitung und dazu Antrieb für ein systemkritisches Hinterfragen der eigenen Handlungsfelder. Das nun hier vorliegende Buch *Transkulturelle Erkundungen* bietet einen beeindruckenden Querschnitt aus vier Jahren Ringvorlesung *Transkulturalität_mdw*. Es zeigt die verschiedensten Herangehensweisen und Denkmöglichkeiten auf und lädt zum Erkunden ein.

Sowohl im Leitbild der mdw verankert als auch im Diversitätsstrategieprozess handlungsmotivierend, bildete die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Transkulturalität die Basis für einen kontinuierlichen Austausch von Wissenschaft, Kunst und Pädagogik. Im Mittelpunkt der Überlegungen stand dabei, die Vielfalt der künstlerischen Genres im Sinne eines transkulturellen Ansatzes für die wissenschaftlichen Diskurse nutzbar zu machen und in universitäre Strategien einfließen zu lassen.

Die mdw ist bestrebt, in Lehre, Forschung und Entwicklung und Erschließung der Künste sowohl der kulturellen Vielfalt der Studierenden und Lehrenden als auch der die Universität umgebenden gesellschaftlichen Pluralität zu entsprechen.

An einer internationalen Universität wie der mdw geht es in der Auseinandersetzung mit dem künstlerischen und wissenschaftlichen (Er-)Schaffen immer auch um das Überschreiten von Grenzen, um Reflexion und das In-Frage-Stellen von Selbst- und Fremdzuschreibungen. Mit der Ringvorlesung *Transkulturalität_mdw* stellte sich die mdw der eigenen bildungspolitischen Verantwortung und den daraus resultierenden Gestaltungsmöglichkeiten in einer globalisierten Welt.

Gerade an einer »exklusiven« (Aus-)Bildungseinrichtung wie der mdw gehört es zur universitätspolitischen Selbstverpflichtung, sich mit institutionellen Ein- und Ausschlussmechanismen auseinanderzusetzen. Nur dann ist auch Veränderung und Entwicklung möglich. Es gilt dabei, die Strukturen und angewandten Vermittlungskonzepte zu hinterfragen und u. a. auch im Hinblick auf Migration und Flucht gesellschaftspolitisch neu zu denken. Die kritische Betrachtung von

Exzellenz in Relation zu Differenz und Ungleichheit und die Frage, wie die mdw als Universität dieser Thematik begegnet, ist dabei zentral.

Mein Dank gilt an dieser Stelle den Mitgliedern des Projektteams Ursula Hemetek, Daliah Hindler, Harald Huber, Therese Kaufmann, Isolde Malmberg und Hande Sağlam. Ich durfte Teil dieses Teams sein, und mich haben die gemeinsamen Diskussionsrunden, die Dialogbereitschaft und Reflexionsfähigkeit der Gruppe sehr beeindruckt. Mit großer Expertise und Umsicht wurden in den vergangenen Jahren die Inhalte und Beiträge der Ringvorlesung erarbeitet, gestaltet und auch kritisch reflektiert. Das Projekt hat die mdw nachhaltig verändert. Darauf aufbauend gilt es nun, weitere »Erkundungen« voranzutreiben und den eingeschlagenen Weg gemeinsam fortzusetzen.

Gerda Müller
Vizerektorin für Organisationsentwicklung, Gender & Diversity
Wien, im Juni 2018

1 Einleitung

Transkulturelle Erkundungen. Eine Einführung

Das vorliegende Buch präsentiert Schlüsselbeiträge der über die Jahre 2015–2018 andauernden Ringvorlesung *Transkulturalität_mdw* an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien (mdw). Ein interdisziplinäres Team aus Ethnomusikologie, Kulturwissenschaften, Musikpädagogik, Populärmusik und Hochschulleitung plante, gestaltete, begleitete, bewarb und moderierte die bis dato insgesamt 32 Veranstaltungen.¹

Exemplarisch für die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und Bezugspunkte spannt dieser Einleitungstext einen Bogen von der über die Jahre geführten Begriffsdiskussion zu »Transkulturalität« aus kulturtheoretischer Perspektive hin zu Überlegungen aus ethnomusikologischer Sicht, um mit einigen musikpädagogischen Fragen, also der Ebene der Vermittlung sowie darüber hinaus der für die gesamte Reihe zentralen, vielgestaltigen künstlerischen Komponente zu enden. Die drei einander ergänzenden, zum Teil ineinandergreifenden, zum Teil Spannungsfelder erzeugenden Perspektiven dieser Einleitung argumentieren somit gleichsam stellvertretend für die tatsächlich sehr viel mehr Disziplinen und theoretischen Ansätze, die den Diskurs im Rahmen von *Transkulturalität_mdw* vorantrieben und ihn nach wie vor in Frage stellen, herausfordern und weiterführen wollen.

Überlegungen zum begrifflichen Paradigma

Als das interdisziplinär zusammengesetzte Team damit begann, die Vorlesungsreihe unter dem Titel »Transkulturalität« zu konzipieren, konnte es von keiner klaren Definition dieses Begriffs ausgehen, die ihm als Ausgangs- und Bezugspunkt gedient hätte, um den Prozess der Auseinandersetzung über die Komple-

¹ Ein Überblick zu den einzelnen Veranstaltungen findet sich auf der Website des Instituts für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: <https://www.mdw.ac.at/ive/rueckschau-transkulturalitaet> (04.05.2018). Leider ist es nicht gelungen, alle Beiträge in diesem Band zu versammeln und somit die gesamte Bandbreite an Themen und wissenschaftlichen Perspektiven wiederzugeben.

xität kultureller Austauschprozesse und damit zusammenhängender künstlerischer Transformationen zu initiieren. Zunächst hatte der Begriff der Transkulturalität zum Ziel, einerseits das Überschreiten von Grenzen und das Durchqueren von Vorstellungsräumen dessen, was als »kulturell« gefasst werden kann, anzudeuten, andererseits aber auch den Kulturbegriff selbst kritisch zu hinterfragen.² Grundidee der Ringvorlesung war es, einen wissenschaftlich-künstlerischen Reflexionsraum zu schaffen, der es ermöglichen würde, basierend auf der Infragestellung dichotomer Analysemuster und Annahmen über die »Begegnung zwischen Kulturen«, aktuelle künstlerische und kulturelle Repräsentationen und die damit verbundenen Wahrnehmungs- und Deutungsmuster im Kontext aktueller Diskurse zu Migration, Globalisierung und Internationalisierung zu erkunden. Konkret sollte dabei auch die Rolle von künstlerisch-wissenschaftlichen Institutionen wie Kunstuniversitäten in den Blick genommen werden – im Kontext globalisierter Bildungs- und Kulturmärkte ebenso wie gesellschaftlicher Neuzusammensetzungen, Politiken »kultureller Vielfalt« und antidiskriminatorischer Ansätze.

Sowohl methodisch als auch inhaltlich folgte die Reihe einem transversalen Ansatz »bewegter Zugehörigkeiten« (Strasser 2009), wobei die wissenschaftliche Perspektive der Intersektionalität mit künstlerischen, aktivistischen und pädagogischen Praxen verknüpft und durch diese erweitert wurde. Kunst- und Wissensproduktion sollten als miteinander korrespondierende, ineinander übergehende, manchmal einander ergänzende Felder betrachtet werden. Wesentlich dabei war die kritische Auseinandersetzung mit den jeweils spezifischen, mitunter auch geteilten Mechanismen von Hegemonialität, Macht, Widerstand oder Experiment. Ebenso wie das kulturelle Feld als Austragungsort von Kämpfen zu betrachten ist, ist auch der Bereich der Wissenschaft, »kein neutraler Ort der Beobachtung von kulturellen Phänomenen«, »[...] da sie selbst als kulturelles Produkt an diesen Phänomenen teilhat, ja selbst ein kulturelles Phänomen darstellt und zugleich die Kultur immer von neuem mitgestaltet« (Gürses 2010: 282).

Anfangs wurde das Fehlen einer klaren Definition von »Transkulturalität«, die auch universitätspolitisch oder medial hätte kommuniziert werden können, teilweise als Defizit empfunden.³ Deshalb wurde das Desiderat formuliert, eben durch die theoretisch-künstlerischen Erkundungen unter dem Signum der

2 Vgl. <https://www.mdw.ac.at/ive/gesamtkonzept> (04.05.2018).

3 Trotzdem hat sich im Verlauf der letzten Jahre innerhalb der Universität eine Dynamik eingestellt, die eine universitätspolitische Einsetzung des Konzepts der Transkulturalität – teilweise parallel, teilweise aber auch dezidiert anstelle des Diversitätsbegriffs – unterstützte und ihm so eine wichtige strategische Funktion zuwies.

Transkulturalität zu einer schlüssigen Begriffsklärung zu gelangen. Im Laufe der letzten Jahre hat sich dies nach unzähligen Diskussionen relativiert. Es geht nicht mehr darum, eine eindeutige Begriffsbestimmung gleichsam »nachzureichen« und damit das Projekt in seiner Mehrdimensionalität einer stringenten, definitorischen Rahmung zu unterwerfen, sondern das Konzept in seiner Vielschichtigkeit, Unschärfe und auch Historizität immer wieder aufs Neue theoretisch abzutasten. In einer Vielzahl von theoretischen Ansätzen aus unterschiedlichen Forschungsfeldern und diese begleitenden, kontrastierenden oder auch zuwiderlaufenden künstlerischen Beiträgen wurde der Begriff Transkulturalität immer wieder auf die Probe gestellt. Manchmal kamen die Beiträge auch gänzlich ohne ihn aus oder arbeiteten mit verwandten, benachbarten Konzepten.

Hinzu kam die Erkenntnis über die Tatsache, dass die Begriffsrezeption zumindest im deutschsprachigen Raum fast ausschließlich und relativ unhinterfragt über die Verwendung bei Wolfgang Iser in den 1990er Jahren stattfindet. Die Historizität des Konzepts der Transkulturalität und der damit verknüpften Theoriebildung seit den 1930er Jahren drohen bei dieser eher einengenden Perspektive ebenso ausgeblendet zu werden wie seine geopolitischen Dimensionen und aufgrund dessen auch seine spezifischen analytischen Funktionen in unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen.

Dieser Einleitungstext möchte deshalb zu einer graduellen Verschiebung der beschriebenen wissenschaftlichen Wahrnehmung beitragen, und zwar mittels einer skizzenhaften Darstellung und das In-den-Blick-Nehmen einiger historischer Funktionsweisen und Bedeutungsebenen eines Schlüsselkonzepts, das zumindest seit der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine Rolle gespielt hat, um kulturelle Austauschprozesse, Transformationen und Formen des Ineinander-greifens sämtlicher Lebensbereiche zu beschreiben, die als »kulturell« fassbar sind. Auch wenn es hier keinesfalls darum gehen soll, das früheste Auftauchen einer Theorie der Transkulturalität nachzuweisen, so können von dem Ansatz, »[...] die Entwicklung der frühen Studien zur Transkulturalität in ihren historisch-politischen Zusammenhängen zu verorten, die von dekolonialen Bewegungen, Anti-Rassismen und neuen post-ethnischen Konzepten von kultureller Identität auch von Prozessen der post-kolonialen Nationsbildung geprägt sind« (Kravagna 2017: 86f), Bedeutungsebenen abgeleitet werden, die auch für den analytischen Einsatz des Konzepts im Rahmen der hier dokumentierten Vorlesungsreihe relevant sind.⁴

4 Vgl. Bezüge zu einer solchen historisch-politischen Verortung wurden insbesondere in den Vorträgen aus postkolonialer Perspektive hergestellt: z.B. Encarnación Gutiérrez Rodríguez »Transkulturelle Begegnungen – Materialität, Affekt, Hausarbeit« 2015, Nikita Dhawan »Can Non-European Theorize? Transnational Literacy and Planetary Ethics in a Global Age« 2016 oder zu widerständi-

Der Jurist und Anthropologe Fernando Ortiz prägt 1940 die kubanische Formulierung der Transkulturalität bzw. der Transkulturation. Er schlägt sie als Wortneuschaffung anstelle von Akkulturation vor, die er mit Assimilation gleichsetzt, um die Geschichte Kubas als konfliktreiches Wechselspiel der als historische Akteure dargestellten Produkte Tabak und Zucker in der erzählerischen Form einer Fabel zu beschreiben.⁵ So sei es zwischen den indigenen, spanischen, afrikanischen, europäischen, jüdischen und anderen, etwa asiatischen, Teilen der Bevölkerung zu einem kulturellen Austausch gekommen, der mit vielfältigsten Dynamiken der Aneignung, aber auch des Verlusts oder des Zwangs und Herrschaftsansprüchen verknüpft war. Was Ortiz' Darstellung von Transkulturalitätsprozessen kennzeichnet und auch für die weitere Rezeption interessant macht, ist, dass es dabei nicht um dichotomische Muster des Aufeinandertreffens »zweier Kulturen« geht. Außerdem werden die damit zusammenhängenden historischen, ökonomischen und sozialen Macht- und Herrschaftsstrukturen – also die politischen Dimensionen – dieser Austauschprozesse in den Fokus gerückt (Ernst/Freitag 2015).⁶

Diesem Ansatz folgte das Aufgreifen des Begriffs der Transkulturation als Element der von Mary Louise Pratt theoretisierten »contact zone«. Pratt beschreibt damit geteilte soziale Räume, die – bedingt durch Kolonialismus oder Sklaverei – durch asymmetrische Machtverhältnisse sowie durch spezifische Phänomene und Praxen bestimmt sind. Zu diesen, die Kontaktzone kennzeichnenden, Phänomenen zählen auch Missverständnisse, Übersetzung, Instabilität, Reibung und Konflikthaftigkeit (Pratt 1991).⁷ Welschs Aufgreifen des Konzepts, der damit ein generelles Merkmal gesellschaftlicher Verfasstheit als Folge von

gen künstlerischen Praxen: Trinh T. Minh-ha »Resonance, Resistance and The Creative Everyday« 2017, Azadeh Sharifi »Postmigrantisches Theater als neue Strömung auf den europäischen Bühnen. Zwischen Repräsentation und Selbstrepräsentation« 2016, Jack Halberstam »She's Lost Control: Auto Destructive Art and Sound« 2017.

- 5 Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar erschien 1940, und in englischer Übersetzung 1947: *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, vgl. Ernst/Freitag 2015, Gutiérrez Rodríguez 2010 und Kravagna 2017.
- 6 Jutta Ernst und Florian Freitag geben in ihrem Vorwort zum Sammelband *Transkulturelle Dynamiken. Aktanten – Prozesse – Theorien* einen konzisen Überblick über die Entwicklung des Begriffs seit den 1930er Jahren aus globaler Perspektive. Sie beschreiben die Rezeption und Einführung ins Englische in den 1940ern durch den Anthropologen Bronislaw Malinowski und das spätere Aufgreifen und seine Weiterentwicklung ab den frühen 1980ern durch den uruguayischen Romanisten Ángel Rama und in Kanada, z.B. die Zeitschrift *Vice versa. Revue transculturelle*, die ihn in Abgrenzung zum Begriff Interkulturalismus und dem in Kanada seit 1971 verankerten »Multikulturalismus« einsetzte (vgl. Ernst/Freitag 2015: 9–10).
- 7 Wie Ernst und Freitag hervorheben, fragte Pratt auch spezifisch nach den Prozessen der Transkulturation von der so genannten Peripherie ins Zentrum (Ernst/Freitag 2015: 11).

Migration und Technologieentwicklung benennt, ist somit weder zeitlich noch inhaltlich isoliert zu sehen. Es ist an dieser Stelle auch festzuhalten, dass etwa zur gleichen Zeit, also zu Beginn der 1990er Jahre, international eine ganze Reihe von Theorien und Begrifflichkeiten geprägt wurden, die für die Weiterentwicklung gesellschafts- und kulturbezogener Wissenschaftsdisziplinen nachhaltig wirksam wurden, indem sie essentialisierenden Vorstellungen von Kultur und Authentizität entgegentraten und unterschiedliche Formen der Grenzüberschreitung und gegenseitigen Durchdringung thematisierten. (vgl. Ernst/Freitag 2015)⁸ Die Auseinandersetzung mit »third spaces« und Hybridität (Bhabha 1994), transnationalen kulturellen Strömen und deterritorialiserten »scapes« (Appadurai 1996), aber auch in einer Poétique de la relation bzw. einem Prozess der créolisation (Glissant 2005) sollten den Fokus auf die Erforschung der Dynamiken kultureller Transformationen, insbesondere unter den Bedingungen der ökonomischen Globalisierung, des Post- bzw. Neokolonialismus und von Migration legen. Dekonstruktive, feministisch-marxistische Strategien der postkolonialen Theorie (Spivak 2007) waren dafür ebenso maßgeblich wie der Rückgriff auf anti-identitäre, poststrukturalistische Modelle rhizomatischer Verästelungen oder transversaler Fluchtlinien bei Gilles Deleuze und Félix Guattari seit den 1970er Jahren (Deleuze/Guattari 1992). Postkoloniale und queer-feministische Perspektiven wurden, insbesondere auch in Richtung epistemologischer Machtverhältnisse und emanzipatorischer, widerständiger Formulierungen eines Denkens entlang der Grenze, »border thinking« (Anzaldúa 1987), in den Blick genommen. Sie standen auch in den Beiträgen immer wieder zur Diskussion.

Zentral bleibt jedenfalls, den Begriff der »Kultur«⁹ selbst als angreifbare Kategorie in den Blick zu nehmen, eine kritische Perspektive auf die ihm innewohnenden Hierarchisierungen und auf die im Namen der »Kultur« oder des »Kulturellen« produzierten Ein- und Ausschlüsse zu entwickeln. Dazu gehört auch, diese mit den historischen, politischen und ökonomischen Bedingungen von Kunst- und Wissensproduktion zu verknüpfen, was insbesondere im Kontext einer Universität für Musik und darstellende Kunst in der »Kulturstadt Wien« ganz spezifische Fragen aufwirft.¹⁰ »Kulturalität« in unserer Ringvorlesung zu

8 Wichtig ist in diesem Zusammenhang nicht nur der Einfluss dieser Konzepte auf unterschiedlichste Forschungsdisziplinen, sondern ihr Zusammenhang mit politischen Emanzipationsbewegungen und aktivistischen Zusammenhängen.

9 Hier sollen die unzähligen, historischen, normativen oder sonstigen Konzepte von Kultur nicht erneut aufgelistet werden. Wesentlich ist der Hinweis auf die diversen Funktionsweisen des Kulturbegriffs. Zur Pluralisierung des Kulturbegriffs vgl. beispielsweise Langenohl/Poole/Weinberg in der Einführung zu *Transkulturalität. Klassische Texte* (2015: 9–31).

10 Siehe auch den Beitrag von Ursula Hemetek im vorliegenden Band oder Sophie Arenövel, Susanne Binas-Preisendörfer und Melanie Unsel, die im Vorwort zu *Transkulturalität und Musikvermittlung*

diskutieren bedeutete, jene mit dem Begriff der Kultur verknüpften diskursiven Mechanismen zu benennen, die als Kulturalisierung¹¹ bezeichnet werden können, oder auch zu sehen, wo in einer Zeit der alltagssprachlichen Omnipräsenz von »Kultur« und eines in den Sozial- und Geisteswissenschaften erfolgten »cultural turn« die »Grenzen des Kulturkonzepts« liegen (Nowotny/Staudigl 2003).

Hakan Gürses geht in seinem diesen Band einleitenden Essay diesem »Kulturalismus« als politiktheoretischem Problem nach und setzt sich kritisch mit dem Kulturbegriff auseinander. Das die Sozialwissenschaften, Medien, Politik und öffentliche Diskurse bestimmende Dispositiv, das er als »Wille zur Kultur« bezeichnet, führe dazu, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge als kulturelle Differenz-Konstellationen darzustellen. Der Begriff der Kulturalität soll dazu dienen, nicht das Kulturelle auszublenden, sondern um – ausgehend von Hannah Arendt und Antonio Gramsci – »das Politische, das Soziale und das Ökonomische ausgehend vom Feld und auf dem Feld des Kulturellen zu artikulieren und zu analysieren« und somit Kulturalität als eine Differenz zu reklamieren, die sich als kritischer Akt gegen Universalismus und Partikularismus gleichermaßen richtet.

Wie tagespolitische Diskurse demonstrieren, haben identitäre, essentialistische und rassistisierende Verstehensweisen des Kulturellen jedoch keineswegs ausgedient. Insbesondere die politische Rechte rekurriert auf genau jene Konzepte von Kultur, die homogene Totalitäten in Hinblick auf die Nation oder »ein Volk« behaupten, wozu auch gehört, sich massenmedial wirksam der Rhetorik des »Kulturkonflikts« zu bedienen. In der »Kulturalisierung des Politischen« werden kulturelle Festschreibungen als alleinige Erklärungsmuster für politische, ökonomische und soziale Fragestellungen eingesetzt und zur Unterstützung rassistischer Argumentationslinien verwendet.

Monika Mokre geht in ihrem Beitrag von Mechanismen des Ausschlusses in zeitgenössischen, migrationsgesellschaftlich geprägten Demokratien – unter anderem auf Basis kulturalistischer Argumente – aus, und fragt nach den Möglichkeiten und Bedingungen solidarischen Handelns. Sie tut dies einerseits aus

(2012) auf die »seit Jahren ungelösten Probleme kultureller Teilhabe, die ausstehende Öffnung des institutionalisierten Kulturbetriebes, Fragen der Bildungscurricula, Integration, gegenseitige Akzeptanz etc.« und den fast ausschließlichen Fokus auf die europäische Kunstmusiktradition an Schulen und Musikhochschulen hin (Binas-Preisendörfer/Unsel 2012: 9f).

11 In eine ähnliche Richtung weist etwa Andreas Reckwitz' Ansatz von zwei »Kulturalisierungsregimes«, die einander in der Ambivalenz von Öffnungs- und Schließungsprozessen gegenüberstehen, nämlich Hyperkultur und Kulturessenzialismus: »Nicht Kulturen stehen einander gegenüber, sondern – noch elementarer – zwei konträre Auffassungen darüber, was Kultur überhaupt bedeutet« (Reckwitz 2017).

der Perspektive der politischen Theorie, andererseits vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen in aktivistischen Bewegungszusammenhängen von MigrantInnen und Geflüchteten. Wie kann ein gemeinsamer Kampf um Rechte gelingen und welcher zeitgemäßen Übersetzungen von Solidarität bedarf es dafür?

Immer wieder hatten wir uns in der Veranstaltungsreihe *Transkulturalität_mdw* damit zu konfrontieren, in welchem Ausmaß unsere theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Theorie der Transkulturalität unmittelbar mit aktuellen politischen Ereignissen in Zusammenhang gebracht werden müssen. Dazu zählten die uns während der Vorlesungsjahre umgebenden Diskurse über »Flüchtlingswellen« und »Obergrenzen«, insbesondere seit dem Sommer 2015, die Schließung von Grenzen und von Fluchtrouten und die unfassbare, sich ständig erhöhende Anzahl von Ertrunkenen im Mittelmeer als Folge ihres Versuchs, nach Europa zu gelangen. Immer wieder haben uns insbesondere die künstlerischen Beiträge die individuellen Schicksale und Erlebnisse von Flucht, Migration und politischen Kämpfen vermittelt, ebenso wie auch das Interesse und die Lust an der Entwicklung selbstbestimmter, transkultureller künstlerischer Ausdrucksweisen (u.a. künstlerische Beiträge von Sakina oder DiverCITYLAB, siehe Dokumentation der Interdisziplinären Ringvorlesung *Transkulturalität_mdw*).

Selbstbestimmte musikalische Artikulationen von Zorn, Widerstand und Aufbegehren bei MusikerInnen wie Maxine Feldman, Rhoda Dakar und Grace Jones liest Jack Halberstam als queere und dekoloniale Antworten auf kanonische kulturelle Produktionsformen – auch in subkulturellen Genres wie Punk oder Ska – ebenso wie auf rassistische Unterdrückung und sexualisierte Gewalt: »By combining the frameworks of empire, postcolonial and anticolonial rage, racial melancholia, minstrelsy and queer feminism, we need to shake free a different punk genealogy from white masculine protest and then pore over the filaments of subjugated histories of race and gender.« Halberstam liest den Schrei als stimmlichen Ausdruck von Protest entlang des von Fred Moten entwickelten Konzepts einer »radical black aesthetic«, die nicht identitär zu deuten ist, sondern widerständig und flüchtig, »as part of a force of fugitivity unleashed in the wake of slavery and thereafter constrained, repressed and incarcerated by the scrupulous ›regulation of disorder‹.«¹²

Das transkulturelle Paradigma wird hier erweitert durch widerständige künstlerische Strategien. Transkulturalität ist also nicht als abstrakte Kategorie zu verstehen, die losgelöst von realen politischen Verhältnissen und kulturellen Produktionsweisen diskutiert werden kann. Die Verortung in den historischen und geopolitischen, von Kolonialismus und Dekolonisierung geprägten Kontex-

12 Siehe dazu Jack Halberstams Aufsatz im vorliegenden Buch.

ten des frühen 20. Jahrhunderts kann als Aufforderung gelesen werden, Tendenzen einer Entpolitisierung des Begriffs in aktuellen Diskursen entgegenzuwirken und ihn ins Verhältnis zu setzen mit aktuellen Bedingungen von Migration, Flucht und gesellschaftlichen Neuzusammensetzungen und entsprechenden künstlerisch-kulturellen Formulierungen und Strategien.

Ebenso wie »Kultur« nicht als unveränderliche Kategorie von Differenz betrachtet werden kann, wäre es verfehlt »Transkulturalität« zu einem postuniversalistischen, ahistorischen Prinzip der Überwindung von Differenzen und der darin enthaltenen Unebenheiten und Machtverhältnisse zu erklären. Vergleichbar mit der Idee, Geschichte als »entanglement«, als ein komplexes Geflecht transnationaler Interdependenzen zu sehen, was keinesfalls die Abwesenheit von Macht und Gewalt impliziert und »[...] daher eher fragmentarisch sein als holistisch und umfassend, eher von konkreten Problemen und Verbindungen ausgehen als welthistorische Totalitäten postulieren« (Conrad/Randeria 2002: 18) wird, so kann Transkulturalität weder in einer historischen noch einer aktuellen Perspektive als postuniversalistisches Lösungsprinzip zur Befriedigung des Begehrens nach einer allumfassenden Hybriditätsmetapher globalisierter kultureller Produktion dienen.¹³

Ethnomusikologie und bildungspolitische Strategien

Konkret wird dies veranschaulicht in drei Texten, die sich – unter sehr unterschiedlichen geopolitischen und historischen Bedingungen – mit dem Aufbrechen hegemonialer Verhältnisse in hochschulpolitischen Strukturen und im Bereich der Musikvermittlung beschäftigen.¹⁴ Die historischen, politischen und ökonomischen Bedingungen von Kunst- und Wissensproduktion werden hier im Kontext kultur- und bildungspolitischer Strategien analysiert. Als Meeting of Knowledges theoretisiert José Jorge de Carvalho sein an der Universität von Brasília umgesetztes Konzept, VertreterInnen indigener Gruppen mit besonde-

¹³ Die vielfältige Kritik an Homi Bhabhas Hybriditäts-Konzept, insbesondere hinsichtlich seiner universalisierenden Tendenz gegenüber lokalen, geopolitischen oder vergeschlechtlichten Spezifika oder auch der Ausblendung seiner aktuellen Ausprägungen im neokolonialen Kapitalismus (vgl. Castro Varela/Dhawan 2015: 268–284).

¹⁴ Vgl. auch Sophie Arenövel, Susanne Binas-Preisendörfer und Melanie Unseld, die im Vorwort zu *Transkulturalität und Musikvermittlung* (2012) auf, die »seit Jahren ungelösten Probleme kultureller Teilhabe, die ausstehende Öffnung des institutionalisierten Kulturbetriebes, Fragen der Bildungscurricula, Integration, gegenseitige Akzeptanz etc.« und den fast ausschließlichen Fokus auf die europäische Kunstmusiktradition an Schulen und Musikhochschulen hin (Binas-Preisendörfer/Unseld 2012: 9f).

ren künstlerischen und kulturellen Kompetenzen mit vollwertigen Lehraufträgen auszustatten und so jenem marginalisierten Wissen Raum zu geben, das sonst aufgrund (post-)kolonialer Strukturen keinerlei Platz in der herrschenden Bildungslandschaft Brasiliens hätte. Carvalho erklärt unter Bezugnahme auf Homi Bhabas »third space« (Bhabha 1990 und 1994) die monokulturelle Verfasstheit europäischer Musikuniversitäten – zu der auch der Ausschluss von Minderheiten(-musiken) und die kolonialistische Verbreitung der »westlichen Hochkultur« in der ganzen Welt gehören. Diese Ausschließungsmechanismen hochkultureller Musikpraktiken und deren Vermittlung im universitären Kontext sind auch einer der Ausgangspunkte für Ursula Hemeteks Beitrag. Nicht zuletzt war es der Minderheitenschwerpunkt des Instituts für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, der einen maßgeblichen Beitrag zur Etablierung kritischer Bildungs- und Vermittlungskonzepte leistete. Sie analysiert diese Entwicklung unter anderem anhand einer historischen Perspektive auf die Tatsache hin, in welchem Ausmaß das Klischee der »Musikstadt Wien« immer schon von einer Vielzahl migrantischer Musikszenen konterkariert wurde. Carvalhos »emanzipatorisches Bildungskonzept« dient ihr in Folge als Modell, um Transkulturalität für die Auseinandersetzung mit musikalischer Mehrsprachigkeit und anti-diskriminatorische Strategien im universitären Kontext zu nutzen.

David Emil Wickström skizziert die Entstehung des im deutschsprachigen Raum in seiner Anlage einzigartigen Weltmusik-Studienganges, der seit 2015 an der Pop-Akademie Mannheim angeboten wird. Im Entwicklungsprozess wurde u.a. der Begriff Transkulturalität nach Wolfgang Welsch genutzt, um den Studiengang theoretisch zu verorten. Auch wenn der Begriff nützlich schien, entfaltet der Autor eine deutliche Kritik um dessen Problematik. Als Musikwissenschaftler und Lehrender im Studiengang zeigt er darüber hinaus, an welchen Punkten sich die ursprünglichen politischen Interessen in Baden-Württemberg zur nunmehr konkreten künstlerisch-pädagogischen Praxis an der Akademie verhalten. Für Wickström, hier rekurrierend auf Hannerz' »form of life«-Konzept, stellt sich kultureller Austausch – wie er sich beispielsweise in Mannheim zwischen jungen MusikerInnen verschiedener Herkunft bei gemeinsamen Songkompositionen entspinnt – immer als hermeneutischer Prozess dar. Dies wird an einigen Aspekten des Mannheimer Studienganges exemplifiziert.

Diese drei Beiträge setzten sich mit der Herstellung oder auch Veränderung kultureller Hegemonien in bildungspolitischen Zusammenhängen auseinander. Der Kulturbegriff und sein Konstruktionscharakter bleiben dafür zentral – auch für die Einsetzung des Konzepts der Transkulturalität.

Das Fach Ethnomusikologie bietet die optimalen Voraussetzungen dafür, Transkulturalität zu untersuchen, weil es sich intensiv mit allen Fragestellungen

auseinandersetzt, die sich an empirisch erfassbare Aspekte von Musik als sozio-kulturellem Phänomen richten lassen. Ihr Forschungsgegenstand umfasst dabei alle Musikstile und -systeme und die darauf bezogenen Erscheinungsformen und Vorstellungen der Vergangenheit und Gegenwart (vgl. Christensen 1997). Musik wird hier nicht nur als ein künstlerisches Phänomen angesehen, sondern auch darüber hinaus wissenschaftlich wahrgenommen, um die sozialen, religiösen und politischen Besonderheiten von spezifischen Gruppen zu untersuchen. In der Ethnomusikologie werden anhand von Musik auch Menschen, Traditionen und gesellschaftliche Gegebenheiten fast immer mit interdisziplinären Ansätzen, Fragestellungen und Methoden analysiert: »[...] for understanding music, the significance of its relationship to the rest of culture is paramount. [...] A. Merriam argued that ethnomusicology is the study of ›music in culture, and later suggested that this definition did not go far enough, that it is the study of music as culture (1977a: 202, 204)‹ »not only in terms of itself but also in relation to its cultural context ›as Mantle Hood put it (Hood, in Apel 1969: 298)‹« (Nettl 2005: 215, 217).

Das Konzept »Music in/as Culture« mit seinen soziopolitischen Ansätzen wird im vorliegenden Buch in drei ethnomusikologischen Aufsätzen anhand sehr unterschiedlicher Annäherungen thematisiert. Wenn man über »Kulturalität« (Multi-, Inter- oder Trans-) spricht, so kommen relativ rasch Fragen über Machtstrukturen auf. Es wird oft behauptet, Musik könne eine ideale Vermittlungsrolle zwischen »den Kulturen« einnehmen. Abgesehen davon, dass mit diesem Bild die Annahme in sich geschlossener, homogener »Kulturen« gestützt wird, ist dabei aber zu berücksichtigen, dass sie – ähnlich wie Sprache – Regeln unterworfen ist. Außerdem folgt Musik Überlieferungs- und Vermittlungsformen und besitzt sozial und politisch geprägte Funktionen und ästhetische Vorgaben, die von Autoritätsstrukturen stark beeinflusst sind. Machtverhältnisse bestimmen den Stellenwert von Kulturen, Traditionen und sogar Vermittlungsmethoden. Wer in welcher sozialen Schicht zu welchen Wissensstrukturen Zugang erhält, ist ebenfalls auf Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft zurückzuführen. Dabei spielen die lokalen und geohistorischen Konditionen eine zentrale Rolle. Man versucht, sich entweder von diesen Machtverhältnissen zu befreien oder sich durchzusetzen, um ein Bestandteil davon zu werden. Die eigene Identität zu repräsentieren und vorzuführen, gleichzeitig jedoch andere Identitäten dieser Gesellschaft verstehen zu wollen, mit ihnen in Kontakt zu treten und durch Verstehen wie Kommunizieren einen neuen Prozess zu gestalten, ist nicht nur das Ziel von Individuen, die in einem urbanen Raum ihr Leben führen, sondern markiert auch den Anfang eines Transkulturalitätsprozesses. Hier kann das Fach Ethnomusikologie mit seinen Forschungsansätzen zur »Musik der Minderheiten« und hinsichtlich des Themas »Urbane Ethnomusiko-

logie« dazu beitragen, ein besseres Verständnis der Zusammenhänge zu entwickeln. Adelaida Reyes, eine der PionierInnen der urbanen Ethnomusikologie, bietet einen sehr nützlichen theoretischen Hintergrund mit ihrer Unterscheidung zwischen *Music in the City* und *Music of the City*. Während im ersten Ansatz der Stadt eine passive Rolle zukommt, betrachtet der zweite die Stadt mit ihrer Infrastruktur, ihren sozialen und politischen Gegebenheiten als Bestandteil der Forschung (vgl. Reyes 2007).

Minderheiten bilden (gemeinsam mit der Mehrheitsbevölkerung) ein kulturelles Mosaik innerhalb der Stadt. Sie bleiben dabei jedoch oftmals aufgrund von ungleichen Machtverhältnissen in einem Ghetto isoliert. Der oben beschriebene Transkulturalitätsprozess verleiht diesen sogenannten »Parallelgesellschaften« in der Stadt ein neues gemeinsames Profil, das Reyes als »*Music of the City*« beschreibt. Ein solcher transkultureller Prozess ist durch die Machtstrukturen vorbelastet. Um sich davon lösen zu können, dürfen nicht Kulturen, sondern müssen Menschen einander begegnen, die gemeinsam (kennen)lernen, eventuell vorhandene Kulturbarrrieren oder Hierarchien zu überwinden. Max Peter Baumann vertritt diese Idee explizit, wenn er in seinem Artikel schreibt: »Kulturen begegnen sich nicht. Es sind Menschen, die sich in einem intra-, inter- oder transkulturellen Umfeld begegnen« (Baumann in diesem Buch). Baumann definiert in seinem Artikel den Begriff Transkulturalität als einen Prozess externer Vernetzungen, die einen »Hybridcharakter« aufweisen, indem sie die »Auflösung der Eigen-Fremd-Differenz« von ethnischen, religiösen und nationalen Identitäten entkoppeln. Kunstschaffende sind hier nicht mehr von einem Kulturraum eingenommen, sondern durch dauernden Austausch, immer neue Begegnungen und Entgrenzungen gefordert, ihre Perspektiven zu ändern. Ein permanentes Ausverhandeln von »Ich« mit »Wir« und von »Lokalem« mit »Globalem« findet in der intensiven künstlerischen Auseinandersetzung statt, die sich in einer »transkulturellen Welt« bewegt.

Die kritischen Anmerkungen von Welsch über Begriffe wie »Akkulturation«, »Interkulturalität«, »Multikulturalität« und auch den Herderschen Begriff der Kultur als »Kugelmodell« betrachtet Baumann als nicht abgegriffen, wenn er schreibt: »[S]o wie man mit dem Begriff ›Interkulturation‹ den überlappenden Ort ›zwischen den Kulturen‹ meint, verweist auch ›Transkultur‹ immer noch auf etwas, das über ›irgendeine‹ Kultur oder über ›mehrere‹ kulturelle Bezüge hinausweist.« (Baumann in diesem Buch). Er betont dabei, dass die Begriffe immer in ihren historischen Kontexten analysiert werden müssen. Neue musikalische Ausdrucksformen (Ethno-Classic, Salsa-Latin, volksmusikalisches Crossover, Volkspunk oder generell »World Music« u.a.) stellen für Baumann transkulturelle Prozesse dar, die offene, elastische und wandelbare Reaktionen auf weitere Veränderungen und Vermischungen sind.

Kulturelle Konflikte, Machtkonstellationen und Konflikte zwischen »Verachtung« und »Akzeptanz« spielen in seinem Artikel eine zentrale Rolle (Stichwort: Hörbare Antagonismen). Gerda Lechleitner beschreibt in ihrem Aufsatz drei verschiedene Sammlungen und stellt das Konzept der Transkulturalität aus einer Perspektive des institutionellen Archivierens dar. Sie stellt die Frage, wie der Begriff »transkulturell«, der durch sein Präfix eine Bewegung suggeriert, innerhalb der Statik eines Archivs, in dem Aufbewahrung und Nachhaltigkeit im Zentrum stehen, zu verstehen sein kann.

Dabei betrachtet sie EthnomusikologInnen als transkulturell mit der Begründung, dass sie sich durch die grundlegende Forschungsmethode der Feldforschung mit anderen Kulturen auseinandersetzen und während der Forschungs-/Sammlungsphase von einer Kultur zu anderen wechseln. Die unbeschränkten Aufgabenbereiche des Faches sowohl regional als auch disziplinar betrachtet sie in ihrem Aufsatz als transkulturelles Element.

Als erstes Beispiel dient ihr eine relativ kleine Sammlung des Missionars Franz Mayr, der Forschungen bei den Zulus (heutiges Südafrika) durchführte und dabei auch von missionarischem Interesse geleitet war. Dabei stellt sie die Frage, ob die Zulus durch diese Kontaktaufnahme, die allerdings sehr einseitig erfolgte, eine transkulturelle Identität entwickelt haben. Eine weitere Frage ergibt sich daraus: Können wir über Transkulturalität, kulturelle Bewegungen und Begegnungen sprechen, wenn diese nur einseitig und unter Zwang stattfanden?

Im Anschluss daran schreibt Lechleitner über drei Forscher aus einer früheren Schaffensperiode: Pöch, Kubik und Arom. Pöchs Ansätze brachten keine neuen Perspektiven hinsichtlich der Fragestellung. Er betonte immer wieder, dass er noch nicht »europäisierte« Kulturen dokumentierte. Kubik konnte hingegen einen anderen Zugang zu den MusikerInnen aufbauen. Er war der Überzeugung, dass nur Individuen einander begegnen könnten, nicht aber Abstrakta wie »Kultur«. »Genügt es, sich ein Leben lang zu einer anderen Kultur hingezogen zu fühlen, um sich als transkulturell zu definieren?«, so lautet die zentrale Fragestellung von Lechleitner, die vor allem bei Kubiks Ansatz von Relevanz ist. Es stimmt, dass man oft unreflektierte Begegnungen von Menschen bzw. Traditionen mit Transkulturalität oder Diversität verwechselt. Wenn wir Transkulturalität als einen Kommunikations- und Annahmeprozess verstehen, der durch gegenseitigen Austausch und Umsetzung zur Entstehung von Neuem führt, so kann Kubiks Ansatz nur als Begegnung mit einer Kultur verstanden werden, aber nicht als Transkulturalität. Ähnliches lässt sich über Simcha Arom sagen, der in Zentralafrika forschte. Er änderte durch seine Forschungen nicht nur seine eigene Welt, sondern auch jene der MusikerInnen, denen er begegnete. Sein Einfluss war weitreichend, darunter auch auf viele MusikerInnen aus Europa wie etwa Berio, Ligeti und Reich. Als Forscher und Sammler von Kulturgut

trug er dazu bei, dass Kulturen und Individuen einander begegnen, um einen gänzlich neuen Prozess zu beginnen.

Als dritte Stufe transkultureller Begegnungen nennt die Autorin die Sammlung Abraham Zwi Idelsohn, die sie einem Dokumentationsprojekt über das Leben der bucharischen Juden in Wien gegenüberstellt. Jüdische Musik, die zahlreiche diasporische Einflüsse in sich trägt, ist ein treffendes Beispiel. Was wir Lechleitners Zugang zum Thema entnehmen können, ist, dass sie die Verwendung des Begriffes »Kulturkontakt« in Bezug auf Forschende, Performende und den Gegenstand selbst (die dargebrachte Musik) als passender erachtet als den Begriff der Transkulturalität. Diese Ansicht ist besonders bei jenen EthnomusikologInnen präsent, die zu den erforschten Musiken, Kulturen und/oder Personen eine bestimmte Insider- und/oder Outsider-Rolle einnehmen müssen.

Die Insider-Outsider-Relation spielt in Sarah Ross' Aufsatz eine zentrale Rolle: Sie hinterfragt in ihrem Artikel »Zum Konzept der Transkulturalität in den Jüdischen Musikstudien« den Begriff Transkulturalität, indem sie jüdische Musikstudien unter die Lupe nimmt, insbesondere das *Jewish Music Studies Ensemble* am Europäischen Zentrum für Jüdische Musik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Dieses Studium, das als »Perfomance as Research« konzipiert wurde, ist ein Teil des Curriculums und bietet Studierenden einen vertieften Blick in jüdische Musikstile. Dabei beschreibt sie die Komplexität der Begriffsbestimmung »jüdischer Musik« die sich aus sozialen, politischen, kulturellen und geographischen Gründen voneinander unterscheiden, aber trotzdem gerade aus diesen Faktoren eine gemeinsame »jüdische Identität« besitzen. Das Piyyut (Hebr.; liturgisches Gedicht, Hymne) »Lekha Dodi« verwendet sie als Beispiel um zu hinterfragen, ob man »jüdische Musik« als Ausdruck transkultureller Identitäten verstehen könne. Nach Welschs Definitionen der Transkulturalität findet sie keinerlei Möglichkeit, jüdische Musik als transkulturell zu betrachten, weil sie findet, dass Welsch seinen Blick vornehmlich auf die Mainstreamkulturen richtet und dabei Diasporakulturen außer Acht lässt. Wenn diese Musik aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen und von der Synagoge auf die Bühne oder in die Schulklasse getragen wird, überliefert man nur eine reduzierte Version dieser Musik. Der Austausch dient nach ihrer Auffassung nur dazu, um jüdische Kultur besser zu verstehen. Somit schließt sie das Konzept Transkulturalität für die jüdische Musik aus.

In den letzten Jahren wurde in diversen Untersuchungen festgestellt, dass Ethnomusikologie und Musikpädagogik einander durch ähnliche Begriffe, Untersuchungsobjekte, Fragestellungen und Forschungsmethoden ergänzen. Zudem besteht bei beiden eine gemeinsame Schnittmenge zwischen Wissenschaft und Praxis in der Musikvermittlung (siehe u.a. Alge & Krämer 2013). Diese Annäherung beider Disziplinen wurde seit den 1990er Jahren mit dem For-

schungskonzept »Applied Ethnomusicology« (Angewandte Ethnomusikologie) intensiviert. Dieser anwendungsorientierte Forschungsansatz der Ethnomusikologie basiert auf der Überzeugung, dass das Verstehen und das Lernen aus sozialer Verantwortung entsteht und einen gegenseitigen Austausch bedingt, der über akademische Kontexte hinausgeht: »Applied Ethnomusicology is the approach guided by principles of social responsibility, which extends the usual academic goal of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working both inside and beyond typical academic contexts« (Harrison und Pettan 2010: 16).

Die ethnomusikologische Minderheitenforschung sowie die Angewandte Ethnomusikologie sind mittlerweile zentrale Forschungsmethoden der Diversitätsstrategien. Sie sind in der Lage, mithilfe ihrer interdisziplinären Forschungswerkzeuge u.a. soziale, kulturelle, gesellschaftspolitische, didaktische und ausbildungsmethodische Aspekte von Gesellschaften zu analysieren. Dabei sollen auch Vorschläge auf theoretischer und praktischer Ebene erarbeitet und Lösungen gefunden werden.

Die gehäufte Präsenz ethnomusikologischer Ansätze im vorliegenden Band (wie auch in der Ringvorlesungsreihe) dient dazu, diverse Aspekte zu erhellen, auch soll damit eine Brücke zu den anderen Disziplinen geschaffen werden. Das Projektkonzept von Sarah M. Ross namens »Performance as Research« bildet eine beispielhafte Brücke zwischen Ethnomusikologie und Musikpädagogik, weil dabei die Umsetzungsstrategien der ethnomusikologischen Forschung in die Praxis des musikpädagogischen Handelns Eingang finden. Dieser praxisorientierte Ansatz half etwa Musikstudierenden der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover dabei, Unterschiede, Feinheiten und Kontexte der jüdischen Musik besser zu verstehen. Dies wurde durch einen spielerischen Zugang mithilfe von didaktischen Methoden erreicht.

Transkulturelle Ansätze in der Musikpädagogik

Von Beginn an war die Musikpädagogik eine der Säulen der inhaltlichen und konzeptionellen Überlegungen in der Ringvorlesung. Musikpädagogik arbeitet als Fachwissenschaft einerseits grundlagenorientiert und erforscht die Vorgänge der Musikaneignung und -vermittlung, ihr Zugriff ist dabei wie in vielen anderen Fachwissenschaften auch, ein deskriptiver. Ein ebenso wichtiges Aufgabenfeld der Musikpädagogik ist ihre Anwendungsorientierung, die Musikdidaktik als Teilbereich der Musikpädagogik, die Lehre von der Musikvermittlung in pädagogischen Kontexten. Hier ist ihr Zugriff – wie in jeder Form curricular festgelegter Lehrkonzepte – ein normativer.

Der Begriff Transkulturalität ist in der Musikpädagogik ein junger Begriff und erst etwa in den letzten 10 bis 15 Jahren in Verwendung. Zwar ist das Interesse der Musikpädagogik an kulturübergreifenden Perspektiven auf musikalische Kognition, auf Lernvorgänge von Musik, auf das Verhältnis von Körper, Emotion und Geist, von Musik und Tanz und auf die musikalische Lebenswelt von Kindern schon viel älter (vgl. Campbell 2003), eine merkbare Durchsetzung in der musikunterrichtlichen Praxis ist aber in der Geschichte der letzten 120 Jahre deutlichen Schwankungen unterworfen. Zentrale Impulse für kulturübergreifendes Arbeiten im Musikunterricht rühren vor allem aus Kooperationen der Musikpädagogik mit der Ethnomusikologie. Einige dieser Impulse seien im Folgenden beispielhaft dargestellt.¹⁵

Von Bartoks Volksmusiksammlungen am Beginn des 20. Jahrhunderts, die im Musikunterricht genutzt werden, über Orffs Instrumentarium, das von Instrumenten afrikanischer und asiatischer Musikkulturen inspiriert ist (vgl. Merkt 1988), fassen entsprechende Überlegungen in der musikpädagogischen Theorie und Praxis erstmals am Beginn des 20. Jahrhunderts Fuß. Während und auch einige Jahre nach dem Nationalsozialismus bricht dieses Streben nach musikalisch vielfältigen Begegnungen mit Musiken jedoch im deutschsprachigen Musikunterricht wieder vollkommen ein und Musikunterricht verstand sich hierzulande essentialistisch, als auf den »eigenen Kulturkreis« bezogen.

Die Musikpädagogik folgte damit im Übrigen auch den jeweils gängigen Denkstrukturen in der Musikwissenschaft. Der Buchbeitrag der historischen Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld eröffnet uns einen Einblick in den Umgang der Musikgeschichtsschreibung mit dem als »eigen« und als »fremd« Erlebten. Dieser Umgang lässt sich als aus dem 19. Jahrhundert bis heute tradiert erklären. Unseld postuliert zunächst, dass musikalisch Eigenes und Fremdes zwar sowohl von Musikschaftern als auch von Musikkonsumierenden immer individuell verortet wird. Durch normative Setzungen in der Musikgeschichtsschreibung allerdings – und Unseld zeigt dies sehr anschaulich an der Positionierung von Komponisten des 19. Jahrhunderts in Grafiken und Tabellen – werden Musiken und Musikschafter an ganz bestimmte Stellen im Zentrum oder an die Peripherie eines kanonischen Gesamtbildes verwiesen. Den Musikstücken und Musikschaftern wird mit der Position – ob im Zentrum oder eher in der Peripherie – eine bestimmte Bedeutung, ein Wert zugeschrieben. Unseld weist anhand von Beispielen darüber hinaus eine klare Dichotomisierung und Deutschzentrierung der Musikgeschichtsschreibung nach, die

¹⁵ Einen detaillierten Abriss über Berührungspunkte und wechselseitige Einflussnahmen von Musikpädagogik und Ethnomusikologie bieten Oliver Krämer und Barbara Alge in der Einleitung zu ihrem Buch *Beyond Borders – Welt – Musik – Pädagogik* (Krämer & Alge 2013: 7–12).

mit einem Superioritätsdenken des Deutschen einhergeht. Das »Nationale« aus anderen Ländern wird universalisiert, abgewertet und als fremd markiert. Sie spürt in ihren genannten Beispielen sechs auf unterschiedliche Weise wirksame Alteritäten auf: die ästhetische, die soziale Alterität, die Alterität des Raumes, die materiale, die Gender- und die methodische Alterität. Melanie Unseld endet mit Überlegungen, wie heute – quasi auf dem großen, bereits gebauten Haus der Musikgeschichtsschreibung – im Sinne nicht-essentialisierenden, kulturübergreifenden Denkens produktiv weiter gearbeitet werden könnte.

Klar definierte und weitreichende Bestrebungen, musikpädagogisch kulturübergreifend zu arbeiten, gab es in den 1960er und 1970er Jahren zunächst nach wie vor weniger im deutschsprachigen Bereich, sondern eher in den USA und den skandinavischen Ländern. So sammelten US-amerikanische MusiklehrerInnen zum Teil selbst in Reservaten und in Migrationskontexten »traditionelle Musik« und entwickelten daraus musikpädagogisches Material. 1967 veröffentlichte die UNESCO-Kommission ein Papier, in dem die Bildungsinstitutionen aufgefordert werden, junge Menschen an außereuropäische Kulturen heranzuführen (UNESCO-Kommission 1967). In der Folge entstehen verschiedene musikdidaktische Konzeptionen, die einen Entwicklungsweg von einer anfänglichen Objektzentrierung bis zu den aktuellen Überlegungen einer hybriden Verfasstheit von Musiken und dem individuellen Umgehen mit Musik nachzeichnen. Siegfried Helms' »Außereuropäische Musik« Mitte der 1970er Jahre zeigt noch eine distanzierte, objektzentrierte Haltung (Helms 1976). Irmgard Merckts' »Schnittstellenansatz« für eine »Interkulturelle Musikpädagogik« sucht das Potenzial musikalischer Gemeinsamkeiten von Kindern unterschiedlicher Herkunft (Merkt 1983, 1993a und 1993b), das Wolfgang Martin Stroh in den 1990er Jahren innerhalb seiner »Szenischen Interpretation« um Methoden der Einfühlung und des szenischen Spiels, also um eine stark inkorporierende Ebene, erweitert.

In den 1990er Jahren und ab der Jahrtausendwende kommt es dann zu einer Art Überflutung der deutschsprachigen Musiksäle und -räume mit recht grob und undifferenziert als »afrikanisch« bezeichneten Songs, Trommel- und Tanzvorlagen. Das Konzept der »Handlungsorientierung«, dem dabei gefolgt wird, muss sich allerdings dem Vorwurf von Unreflektiertheit und Beliebigkeit in Auswahl und Nutzung von Musik aussetzen. Bei der Größe des afrikanischen Kontinents und der Vielheit seiner Regionen und musikalischen Phänomene können die mannigfaltigen Bezeichnungen »aus Afrika«, »afrikanischer Song« nur als ungerechtfertigte Verallgemeinerungen gewertet werden.

Wolfgang Martin Stroh setzt um 2000 einen verdienstvollen Schritt, als er seine bisherigen Überlegungen zu »Multikulti« nunmehr in seine »Eine-Welt-Musiklehre« gießt (Stroh 2002). Musiken werden dabei nicht in eigen und

fremd unterschieden, sondern dienen gleichermaßen dazu, musikalische Grunderfahrungen zu ermöglichen. Genres, Herkunft, Notations- bzw. Überlieferungsweisen stehen bei den von ihm genutzten Musiken gleichwertig nebeneinander, die Grunderfahrung ist bedeutsam. Ihre ganz ähnliche Arbeitsweise eröffnete uns die Dänin Eva Fock in ihrer Vorlesung an der mdw am 11.11.2015.¹⁶ Dorothee Barth betont schließlich mit ihrer Arbeit zum Kulturbegriff in der interkulturellen Musikpädagogik die Bedeutungsebene von Musik für Kinder und junge Menschen (Barth 2008). Bedeutung, Bedeutsamkeit, direkt verbunden mit Wertefragen für jede und jeden einzelnen sind es, über die gemäß Barth Bildungsvorgänge im Musikunterricht angeregt und erklärt werden können. Barth schreibt ihr Buch als ehemalige Lehrerin einer Hamburger Stadtteilschule, es gilt als einer der wichtigsten Beiträge der Musikpädagogik zur Migrationsbildungsdebatte. Auch sie war Vortragende in der mdw-Ringvorlesung am 28.01.2015.¹⁷

Die Bezeichnungen für kulturübergreifenden Musikunterricht wandelten sich durch die Jahrzehnte: von »Außereuropäischer Musik« als Themenkreis über die »Interkulturelle«, zur »Multikulturellen« und neuerdings auch zur »Transkulturellen Musikpädagogik«. Wir finden alle diese Begriffe zum Teil auch nebeneinander in der musikpädagogischen Diskussion, sie sind mitunter wenig geklärt oder werden kaum voneinander abgegrenzt.

Inwieweit die jeweiligen Entwicklungen im Fachdiskurs auch in den Schulklassen ankamen, ist schwer zu sagen, denn Curricula wiesen bisher eher grobe Themengebiete und erst in jüngerer Zeit Kompetenzen aus (Kompetenzen als das, was Lernende verstehen und anwenden können unter Einbezug affektiv-selbstreferenzieller Momente wie auch Werthaltungen). Schulbücher und Unterrichtsmaterialien gelten bekanntermaßen als »heimliche Lehrpläne« von Musiklehrenden. Ihre Erstellung und unterrichtliche Anwendung hinken jedoch dem Diskurs zwangsläufig hinterher. Und selbst wenn sie aktuelle Diskurse wie jene der Hybridität und Transkulturalität in ihrer Grundanlage gut aufgreifen, wie etwa das in Deutschland zugelassene Schulbuch *O-Ton*¹⁸, oder die vielen online zur Verfügung gestellten und fein ausgearbeiteten Materialien von Wolfgang Martin Stroh, so weiß man doch, dass gewohnte, ältere Bücher und Materialien oft viele Jahre weiter verwendet werden. Lehrende stellen sich

16 Siehe: https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/IVE_Termin11_11_2015.pdf (04.05.2018).

17 Siehe: https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/3_Termin28Jaenner_Musikpaedagogik.pdf (04.05.2018).

18 Als beispielhaft für transkulturell orientierte Ansätze im Musikunterricht sei hier das Schulbuch *O-Ton* genannt (Clausen & Schläbitz 2012).

aus verständlichen Gründen wie Koordination im Kollegium oder Matura-/Abituranforderungen nicht laufend auf neue Bücher ein.

Es war daher ein wichtiges weiteres Ziel für das Team, neben den FachwissenschaftlerInnen auch aktive und angehende MusiklehrerInnen mit der Ringvorlesung zu erreichen. Sie fand einen festen Platz in den künstlerischen Lehramtsstudien (Musik und Bildnerische Erziehung), denn sie konnte ab ihrem zweiten Jahr institutionenübergreifend im Pool der Lehrveranstaltungen der Bildungswissenschaft gewählt und absolviert werden. Darüber hinaus wurde die Thematik im Team der Fachdidaktik an der mdw wachgehalten und floss verschiedentlich in die Lehramtsausbildung ein.

So wurde das Konzept Transkulturalität mit einem kritischen Blickwinkel und mit verschiedenen Werkzeugen aus diversen wissenschaftlichen wie auch künstlerischen Disziplinen und in Hinblick auf mögliche pädagogische, didaktische, aktivistische und politische Handlungsfelder untersucht. Durch dieses Vorgehen schuf *Transkulturalität_mdw* einen Diskussions- und Diskursraum einerseits im Allgemeinen und im Besonderen hinsichtlich von Fragen, die innerhalb der mdw als Ausbildungsort, Kulturträgerin und kultur- und bildungspolitischer Player relevant erscheinen (siehe dazu auch Ursula Hemeteks Aufsatz im vorliegenden Buch). Die zentralen wissenschaftlichen Fragestellungen stammten aus den Politikwissenschaften, Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Musikwissenschaften ebenso wie aus den Gender und Queer-Studies, Postcolonial Studies, der kritischen Migrationsforschung und der Minderheitenforschung.

Begegnungen von Wissenschaft und Kunst

Die Ringvorlesung war aber, wie oben schon angesprochen, mehr als die wissenschaftlichen Beiträge, von denen einige in diesem Band nachgelesen werden können. Als VertreterInnen einer Kunstuniversität war es dem Team wichtig, in den Veranstaltungen Wissenschaft und Kunst als zwei unterschiedliche, miteinander korrelierende Welt-Erfahrungsweisen produktiv werden zu lassen und ihnen Raum zu geben. Künstlerische und wissenschaftliche Beiträge wurden deshalb in den Veranstaltungen direkt hintereinander in ein Verhältnis gesetzt und mithilfe von Moderation in Gesprächen verknüpft. Diese künstlerisch-wissenschaftlichen Kontaktzonen entwickelten sich oft fruchtbar, gerieten mitunter auch sperrig.¹⁹ Spannend waren sie allemal. Harald Huber bezeichnet

¹⁹ In der Umsetzung erreichte man nicht nur Ergänzungen und Überbrückungen zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen, sondern es wurden auch kontrastierende und/oder widersprechende

diese Bezugnahmen und die zugehörigen konzeptionellen Überlegungen im Team in seinem Text am Ende des Buches sehr treffend als »Achterbahnen«. Er kategorisiert in seinem Aufsatz die künstlerischen Beiträge entlang von Formen musikalischer Hybridität, legt den Verlauf der Diskussionen im Team offen, und weist auf gelungene Versuche wie auch auf Sackgassen bei den Begegnungen zwischen Kunst und Wissenschaft hin.

Die Anordnung der Texte des vorliegenden Bandes gibt unterschiedliche Reflexionsmodi und thematische Herangehensweisen – immer in Relation zu vielfältigen musikalischen, filmischen, theatralen künstlerischen Darstellungen wieder: Sie reichen von der epistemischen Kritik und der (demokratie-) politischen Verortung (Gürses, Mokre) über ethnomusikologische Perspektiven (Bauermann) hin zur kritischen Auseinandersetzung mit hegemonialen Wissenskulturen und bildungspolitischen Strategien (Carvalho, Hemetek, Wickström und Ross). Formen der widerständigen Artikulation auf der musikalischen Ebene analysiert Halberstam durch queere und postkoloniale Theorien. Musikhistorische Perspektiven der Transkulturalität werden von den zwei Autorinnen (Unsold und Lechleitner) dargestellt, in dem sie die Begrifflichkeiten »Eigene« und »Fremde« als zentrale Betrachtungspunkte unter die Lupe nehmen.

Diese unterschiedlichen Zugänge verdeutlichen den Ansatz, das transkulturelle Paradigma einerseits aus unterschiedlichen Perspektiven auf seine spezifischen Einsetzungen und Funktionsweisen hin zu überprüfen und es andererseits stets aufs Neue kritisch zu hinterfragen – hinsichtlich seiner Potenziale, aber auch seiner Grenzen für die Möglichkeiten politischen Handelns und gesellschaftlicher Veränderung.

Wien, im Mai 2018

Literatur

- Alge, Barbara und Oliver Krämer, Hg. 2013. *Beyond Borders: Welt-Musik-Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs*. Forum Musikpädagogik Band 116, Berlin: Berliner Schriften.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, London, Minnesota: University Press.

Ansätze zueinander gebracht. Sie wurden jedoch nicht als ein »Übersetzungsproblem« zwischen der wissenschaftlichen und der künstlerischen Ebene betrachtet, sondern dienten oft als Gedankenerweiterung. Gleichzeitig gaben sie uns die Gelegenheit, Ausdrucks- und Zugangsunterschiede zwischen Praxis und Theorie zu untersuchen.

- Barth, Dorothee. 2008. *Bildung, Ethnie oder Bedeutung. Zum Kulturbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik*. Augsburg: Wissner.
- Baumann, Max Peter. 2015. »Glokale Klänge tradieren, verhandeln und kommunizieren«. In: *Traditionelle Musik. Überliefern – Verhandeln – Vermitteln*. Ursula Hemetek, Marko Kölbl, Daniela Mayrlechner und Hande Sağlam, Hg. Wien: IVE, Klanglese X, 15–52.
- Benjamin, Walter. 2015. »Die Aufgabe des Übersetzers«. In: *Transkulturalität – klassische Texte*. Andreas Langenohl, Ralph Poole, Manfred Weinberg, Hg. Basis-Scripte. Reader der Kulturwissenschaften – Band 3, Bielefeld: Transcript Verlag, 187–198.
- Bhabha, Homi. 1990. »The Third Space. Interview with Homi Bhabha«. In: *Identity. Community, Culture, Difference*. Jonathan Rutherford Hg. London: Lawrence & Wishart, 207–221.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Binas-Preisendörfer, Susanne und Melanie Unseld, Hg. 2012. *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*. Frankfurt am Main: Schriftenreihe »Musik und Gesellschaft«.
- Campbell, Patricia. 2003. »Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education and culture«. *Research Studies in Music Education*, Vol. 21, Issue 1, 16–30.
- Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan. 2015. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* (2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage). Bielefeld: transcript Verlag.
- Christensen, Dieter. 1997. »Musikethnologie«. In: *MGG Online*, Laurenz Lütken, Hg, New York Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff, zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14508> (03.05.2018).
- Clausen, Bernd und Schläbitz, Norbert. 2012. *O-Ton. Arbeitsbücher für den Musikunterricht in der Sekundarstufe I+II*. Paderborn: Schöningh Verlag im Westermann Schulbuch.
- Conrad, Sebastian und Randeria, Shalini, Hg. 2002. *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. 1992. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin: Merve Verlag.
- Ernst, Jutta und Freitag, Florian, Hg. 2015. *Transkulturelle Dynamiken. Aktanten – Prozesse – Theorien*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Glissant, Édouard. 2005. *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Übersetzung: Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn.
- Gürses, Hakan. 2010. »Kultur lernen: auf der Suche nach dem eigenen Ebenbild?« Philosophische und politiktheoretische Überlegungen zur Kulturalität. *SWS-Rundschau* (50. Jg.), Heft 3/2010: 278–296.
- Harrison, Klisala und Svanibor Pettan, Eds. 2010. Introduction. In: *Applied Ethnomusicology – Historical and Contemporary Approaches*. Harrison, Klisala, Elisabeth Mackinlay

- und Svanibor Pettan, Hg. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 1–20.
- Helms, Siegmund. 1976. »Musikpädagogik und außereuropäische Musik«. *Musik und Bildung* (8), 192–194.
- Hemetek, Ursula, Marko Kölbl, Daniela Mayrlechner und Hande Sağlam, Hg. 2015. *Traditionelle Musik. Überliefern – Verhandeln – Vermitteln*. Wien: IVE, Klanglese X.
- Hornberger, Barbara. 2015. »Neue Deutsche Welle«. In: *Transkulturelle Dynamiken Akteure – Prozesse – Theorien*, Jutta Ernst und Florian Freitag, Hg. Bielefeld: Transcript Verlag, 139–164.
- Krawagna, Christian. 2017. *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*. Berlin: b_books.
- Langenohl, Andreas, Ralph Poole und Manfred Weinberg. 2015. *Transkulturalität – klassische Texte*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Merkt, Irmgard. 1983. *Deutsch-türkische Musikpädagogik in der Bundesrepublik. Ein Situationsbericht*. Berlin: EXpress Edition.
- Merkt, Irmgard. 1988. »Das Orff-Instrumentarium. Einfach exotisch! Zur Entstehungsgeschichte des Instrumentariums zum Orff-Schulwerk«. *Musik und Unterricht. Zeitschrift für Musikpädagogik*. 9. Jg. H. 50, 38–43.
- Merkt, Irmgard. 1993a. »Das Eigene und das Fremde«. In: *Möglichkeiten und Aufgaben einer Interkulturellen Ästhetischen Erziehung*, Böhle, Reinhard, Hg. Frankfurt: IKO Verlag, 141–151.
- Merkt, Irmgard. 1993b. »Interkulturelle Musikerziehung«. *Musik und Unterricht* (4), 22, 4–7.
- Nettl, Bruno. 2005. »The Nonuniversal Language Varieties of Music«. In: *The Study of Ethnomusicology*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 50–59.
- Nettl, Bruno. 2005. »Music and ›That Complex Whole‹: Music in Culture«. In: *The Study of Ethnomusicology*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 215–231.
- Nowotny, Stefan und Staudigl, Michael. 2003. *Grenzen des Kulturkonzepts. Meta-Genealogien*. Wien: Turia + Kant.
- Pratt, Mary-Louise. 1991. »Art of the Contact Zone«. In: *Profession*, 33–40.
- Reckwitz, Andreas. 2017. *Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Reyes, Adelaida. 2007. »Urban Ethnomusicology Revisited. An Assessment of Its Role in the Development of Its Parent Discipline«. In: *Cultural Diversity in the Urban Area*, Ursula Hemetek und Adelaida Reyes, Hg. Vienna: IVE Klanglese IV, 15–24.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2007. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Berlin – Wien: Turia + Kant Verlag.
- Stroh, Wolfgang Martin. 2002. »Multikulti und die interkulturelle Musikerziehung. Stand, Möglichkeiten und Ziele interkultureller Musikerziehung«. *Afs-Magazin* (6), 3–7.
- UNESCO-Kommission. 1967. *Der Zugang Jugendlicher zu den Zeugnissen außereuropäischer Kulturen: Bericht über eine internationale Tagung der Deutschen UNESCO-Kommission veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikrat und dem*

Internationalen Kunsterziehverband, INSEA, und der finanziellen Unterstützung der UNESCO vom 7. bis 9. Sept., 1966 in der Heimvolkshochschule Bergneustadt der Friedrich-Ebert-Stiftung. UNESDOC, Bonn: Deutsche UNESCO-Kommission. Welsch Wolfgang. 1992. »Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen«. http://www.thomasbauer.at/tab/media/pdf/paed/expose/ideen_artikel7a.pdf (26.04.2018).

2 Der Name des Zeigefingers

Zur kritischen Rolle der Kulturalität als eine Differenz

Einleitung: Irrfahrt auf der Geraden?

In Lehre, Forschung und Rezeption der Kulturwissenschaften herrscht derzeit das Prinzip der Ausschließlichkeit, insbesondere wenn es um deren zentrale Konzepte und Begriffe geht. Bürokratisierte Abart politischer Korrektheit, deren Warnformel stets »man sagt nicht mehr ...« lautet, hat bereits von Kulturwissenschaften Besitz ergriffen.

Diesen Zustand erfahre ich nicht selten am eigenen Leib. Wenn ich etwa bei einem öffentlichen akademischen Anlass das Wort »interkulturell« gebrauche, erhebt sich nach spätestens fünf Sekunden eine Hand aus dem Publikum, deren BesitzerIn sogleich auch das Wort ergreift: »Aber ich dachte, *man sagt nicht mehr* interkulturell, sondern transkulturell – oder?« In dieser rhetorischen Frage klingt eine Schuldzuweisung mit, im Sinne von: »Wissen Sie denn nicht, *old-fashioned man*, dass Sie mit diesem Wort dem Rassismus und dem Kolonialismus in die Hände spielen?«

Das kulturwissenschaftliche Selbstverständnis scheint von einem Fortschrittsmythos getragen. Dieser berichtet von der Odyssee einer Innovation namens *cultural turn*, die auf dem verheerenden Schauplatz des deutschen *Kulturbegriffs* ansetzt, nach mehreren Jahrzehnten Gefangenschaft den riskanten Archipel der *Multikulturalität* ansteuert, sodann über die Halbinsel der Illusionen, genannt *Interkulturalität*, schnurstracks zu ihrem wahren Bestimmungsort findet: *Transkulturalität*. In jüngerer Zeit wird allerdings der *intersektional* angereicherte *Diversity*-Ansatz als das eigentliche Ithaka gepriesen. Bald könnte also *Transkulturalität* selbst zum Gegenstand der »man sagt nicht mehr«-Regelung werden. Trotz Hürden und Desorientierungen gehorcht diese lineare Erzählung dem Pfeil des Fortschritts, der stets teleologisch zur Wahrheit führt: sozusagen Irrfahrt auf einer Geraden.

Paradox ist der gleichzeitige Anspruch der Kulturwissenschaften, die selbst-reflexive Relativität lehren zu wollen – dass nämlich kein Wissen ohne Kontext entstehe und es mehrere solcher Kontexte gebe; dass die Behauptung von der absoluten, universellen Wahrheit mitsamt dem Fortschrittsgedanken ein Machtinstrument sei, und so weiter. Die Disziplin, so scheint es, widerspricht ihrem

eigenen Lehrstoff. Im vorliegenden Essay will ich just diesen wieder aufnehmen und zwei zusammenhängende Thesen zu begründen suchen:

1. Der *Kulturalismus*, der von vielen kulturwissenschaftlichen AutorInnen zu Recht angeklagt wird, ist weniger ein terminologisches als vielmehr ein politiktheoretisches Problem, zudem ein dichotomes: Beide Pole des Gegensatzes, nämlich Über- und Unterbetonung des kulturellen Faktors in gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen (somit auch in der *Bildung*), führen zu weiteren unlösbaren Problemen. Die Frage, welche Rolle dem kulturellen Aspekt in der Bildung zukommt und welche didaktischen und strukturalen Neuorientierungen der kulturellen Diversität/Pluralität in unserer Gesellschaft gerecht werden können, sollte daher jenseits von essentialisierenden Extrempositionen des *Universalismus* und *Partikularismus* beantwortet werden.
2. Ausschließlichkeit selbst stellt ein Problem dar. Alle Konzepte und Begriffe, die ich vorhin als vermeintliche Stationen der kulturwissenschaftlichen Odyssee aufzählte, haben das *gemeinsame* Ziel, den Faktor »Kultur« in gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen zu ermitteln. Bei allen ihren Unterschieden bildet dieser Ortungsversuch des Kulturellen ihren *gemeinsamen Nenner*. Statt das fashionableste unter ihnen als das einzig richtige Konzept hervorzuheben, sollte meines Erachtens diese geteilte Basis herausgearbeitet werden. Denn die Begriffe mit den Vorsilben Multi-, Inter- oder Trans- beleuchten unterschiedliche Aspekte des Kulturellen und können daher einander gar nicht ablösen.¹ Sie sind keine *substitutiven* Konzepte/Begriffe, sondern *komplementäre*. Ihren gemeinsamen Nenner werde ich *Kulturalität* nennen und im vorliegenden Beitrag zu beschreiben suchen.

Rahmen: Der Wille zur Kultur

Zwei befreundete Kulturanthropologen fahren auf eine Inselgruppe, um dort ethnolinguistische Feldforschungen an den vom Aussterben bedrohten Lokalsprachen durchzuführen. Jeder nimmt sich eine große Insel vor, und nach dreiwöchiger Arbeit besucht der eine den anderen. Der Gastgeber verkündet gleich bei Ankunft des Freundes einen Erfolg: »Du kannst dir nicht vorstellen, welch sensationelle Entdeckung ich gemacht habe! Ich zeig's dir.« Er trommelt eine Gruppe von Einheimischen zusammen und deutet mit dem Zeigefinger fragend auf den Himmel. »Ubu«, sagen die Gefragten im Chor. Der Wissenschaftler

1 Zu Geschichte und Bedeutung dieser Begriffe vgl. Demorgon/Kordes 2006.

zeigt auf die Erde. »Ubu« ist auch diesmal die Antwort. Dann richtet er seinen Finger der Reihe nach auf das Meer, seinen Hut, die Pflanzen und auf sich selbst, um jedes Mal das gleiche Wort zu hören: »ubu«. »Siehst du«, belehrt er seinen Freund, »das ist eine bahnbrechende Entdeckung; die Benennung der Naturdinge, des stammesfremden Menschen und des Hutes durch ein und dasselbe Wort deutet auf eine epistemologische Isotopie hin, dass diese Sprache nämlich ohne Nomina-Monosemierung auskommt und dem Differenz-Lexem nur sub-syntaktische ...« »Das ist sehr interessant«, unterbricht ihn der andere. »Denn das Wort »ubu« gibt es auch auf der Insel, wo ich derzeit forsche, aber dort bedeutet es schlicht *Zeigefinger*.«

Dieser Zeigefinger ist heute unser Problem, da er zugleich unser Zeige-Objekt ist: Etwas, das zum Hinzeigen dienen soll, ist als Zeiger selbst ein Gezeigtes. Das ist das große Paradoxon, das wir mit »Kultur« haben. Sie bildet den Gegenstand der Kulturwissenschaften, zugleich bestimmt sie Blick, Fokus und Objektwahl dieser Wissenschaften; auch die Interpretation des Beobachteten ist kulturell konstruiert, zum Teil sogar determiniert. Diese Selbstbezüglichkeit, diese Reflexivität, führt nicht selten zu einer Konfusion hinsichtlich Definitionen, Bedeutungsebenen und Neukonzeptionen in dieser Disziplin.

Egal, unter welchen Wörtern und in welcher unterschiedlichen Zusammenhängen sie ins Spiel gebracht wird – »Kultur« ist seit gut 30 Jahren das Hauptthema der Sozialwissenschaften, der Medien, der Politik und des öffentlichen Diskurses. Es wurde schon mehrfach festgestellt: Wir leben im Zeitalter der Kultur. Nicht selten werden auch da verschiedene Termini bemüht, um den »Megatrend« unserer Zeit zu fassen und zu regulieren: *clash of civilizations*, Dialog der Kulturen, kulturelle Übersetzung, Kulturalismus, *cultural diversity* etc. Hier handelt es sich zunächst (um mit Michel Foucault zu sprechen) um ein *Dispositiv*, das wir durchweg »Wille zur Kultur« nennen könnten. Dieser diskursive und politische Wille wird begleitet von einer wissenschaftlichen »Wende«, einem »Paradigmenwechsel«, der als *cultural turn* bezeichnet wird.

Der Begriff *cultural turn* kam Ende der 1980er Jahre in den Sozial- und Geisteswissenschaften auf, in Anlehnung an den *linguistic turn* in der Philosophie. Er bezeichnet eine bereits seit einigen Jahrzehnten zu beobachtende Neuorientierung, die Methoden, Themen und Selbstverständnis der Forschung gleichermaßen betrifft – vor allem den thematischen Fokus auf Handlungen, Bedeutungen, Symbole und Prozesse, die allesamt unter dem Container-Begriff *Kultur* subsumiert werden. Freilich reicht die Geschichte der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kultur viel länger zurück. Spätestens mit Johann Gottfried Herders Schriften im 18. und 19. Jahrhundert war sie Gegenstand für die Wissenschaften. Am Anfang des 20. Jahrhunderts erlangte der Kulturbegriff u.a. durch den Einfluss des Sozialwissenschaftlers Franz Boas in den USA eine wichtige Bedeu-

tung (vgl. Hauck 2006). Insbesondere mit den *Cultural Studies*, die sich in Großbritannien zunächst der Erforschung der Alltagskultur und des kulturellen Verhaltens der Arbeiterklasse widmeten, etablierte sich der Begriff endgültig im sozialwissenschaftlichen Vokabular. Die Konzeption der Kultur, mit der Sozial- und Kulturwissenschaften heute arbeiten, unterscheidet sich allerdings in einigen Punkten von jenem Kulturverständnis vor der genannten Wende.

Was den *cultural turn* charakterisiert, sind vor allem die Fähigkeit zur Selbstreflexivität (von der ich vorhin sprach) und die Selbstbezüglichkeit des wissenschaftlichen Diskurses. Die Wissenschaft von Kultur ist in dieser Perspektive kein neutraler Ort der Beobachtung, da sie selbst ein kulturelles Produkt darstellt und zugleich die Kultur immer von neuem mitgestaltet.

Selbstbezüglichkeit stellt zweifelsohne einen unerlässlichen Erkenntnisgewinn dar, der die ambivalente gesellschaftliche Funktion von Wissenschaften ins Bewusstsein heben kann. Das ist indes nur die eine Seite der kulturalistischen Wende. Sie hat auch eine »dunkle« Seite. Es handelt sich um ein Phänomen, das in den 1990er Jahren »Ethnisierung« genannt wurde und allmählich in den Begriffen »Kulturalisierung« und »Kulturalismus« zusammengefasst wird. Kulturalismus bedeutet in diesem öffentlichen Zusammenhang (im wissenschaftlich-politisch-medialen Diskurs-Knoten) zweierlei:

- Die ausschließliche Heranziehung der Kategorie *Kultur* zur Erklärung von sozialen, politischen, ökonomischen, aber durchaus auch auf Geschlecht (*gender*) bezogenen Phänomenen.
- Die Erklärung der Fremdheit durch kulturelle Andersheit der »Fremden« selbst; mit anderen Worten: Festschreibung, Verabsolutierung und Naturalisierung von kulturellen Differenzen. Der politiktheoretische Terminus *Neo-Rassismus*, der in den 1980er Jahren aufkam,² steht vornehmlich mit dieser Funktion des Kulturalismus im Konnex.

Die kulturelle Wende trägt beide Komponenten in sich. Einerseits kann sie die eigene kulturelle Bedingtheit der universalistischen Diskurse, die sich als »kulturneutral« deklarieren, aufdecken helfen. Es wird manifest, dass wir alle als »soziale Wesen« mitsamt unseren Produkten und Ideen in kulturellen Kontexten stehen. Hier geht es um das Herausschälen des vorhandenen, aber unsichtbar gemachten kulturellen Ortes. Andererseits geht aber der Wille zur Kultur einen Schritt weiter und verwandelt nahezu alles, mit dem er in Berührung kommt, in »Kultur«. Somit werden soziale, politische, wirtschaftliche Zusammenhänge als kulturelle Differenz-Konstellationen dargestellt. So macht der Wille zur Kultur beispielsweise aus dem Phänomen der meist erzwungenen selbständigen Er-

2 Zum Terminus »Neo-Rassismus« und der Diskussion darüber vgl. Taguieff 1991 und Balibar/Walderstein 1990.

werbstätigkeit überdurchschnittlich vieler MigrantInnen aus der Türkei, welches auf sozialen Druck, prekäre Marktlage und restriktive Fremdengesetze zurückzuführen ist, eine kulturelle Eigenart dieser Bevölkerungsgruppe: »Das ist in ihrer Kultur so; türkische Männer sind gerne selbständig, sie sind lieber ihre eigenen Chefs.« Die sozialen, politischen, wirtschaftlichen Zwänge und Ungleichheiten werden somit ausgeblendet, und das Klischee vom »türkischen Mann« verstärkt.

Solche Zuschreibungen der kulturellen Differenz hatten bereits eine unrühmliche Rolle in der Sklaverei, im Kolonialismus und in verschiedenen Rassismen gespielt. Der Kulturalismus teilt die postkoloniale Welt der Gegenwart im Zuge der Migration und der Flucht entlang neuer Grenzen ein, die allesamt durch vermeintliche kulturelle Differenzen abgesteckt werden.

Grundproblem: Der Kulturbegriff

Was aber ist denn Kultur? Welche Gesellschaftssphäre, welche Determinierungsinstanz, welche trennenden bzw. vereinenden Eigenschaften meinen wir, wenn wir den Begriff verwenden? Beinhaltet er Religion, Tradition, Küche, Bräuche, »Werte« und Vorstellungen, zählen auch künstlerische Produkte dazu? Wenn der Terminus das alles umfasst, warum sagen wir nicht einfach »Alles«, sondern »Kultur«? Andererseits behaupten ja manche, alles sei Politik oder Ökonomie – wie können diese holistischen und reduktionistischen Sprach- und Weltauffassungen denn nebeneinander existieren? Schließlich kommen weitere Fragen hinzu: ob das Kultur-Wort in *Kulturschaffende*, *Firmenkultur*, *Kulturbeutel* und *Diskussionskultur* die gleiche Bedeutung hat, ob »Verbrechen mit kulturellem Hintergrund« zur selben Kategorie gehört wie »Kunst und Kultur«?

Die Semantik des Kulturbegriffs hat tatsächlich einen enorm großen Rahmen, sodass wir hier von Polysemie sprechen können. Schon in einem Buch aus den 1950er Jahren (vgl. Kroeber/Kluckhohn 1952) wurden 164 Definitionen von »Kultur« aufgelistet. Eine weitere Definition, um die vielen Bedeutungen einzuengen und einen wesentlichen bzw. die meisten Bedeutungen zusammenführenden Sinngehalt zu forcieren, würde die Polysemie nur vertiefen. Wir hätten damit womöglich (seit dem Buch mit den 164 Definitionen sind 65 Jahre vergangen!) die 201. Definition hinzugefügt.

Auch die Etymologie hilft bei der Bedeutungsbestimmung nicht viel weiter:

»Kultur«, dem lateinischen »cultura« entlehnt, kommt von *colere* = drehen, wenden, bebauen. Die Wortfamilie von *colere* ist groß: *excolere* = veredeln, verfeinern; *percolere* = ausarbeiten; *praecolere* = vorarbeiten; *recolere* = wiederherstellen; *cultus*, -a, -um = an-

gebaut; *culta*, -orum oder *agri culti* = bestellte Äcker; *agrum colere* = Ackerland bestellen. ›Cultura‹ bedeutet die agrarische Tätigkeit *und* deren Voraussetzung: das Ackerland. Die agrarische Bedeutung von ›Kultur‹ ist herauszuhören aus Obst-, Mono-, Misch- und Treibhauskultur, aus Kulturpflanzen, -haus, -kasten, Kulturalverfahren, Kultivator, Kulturgeographie usw.

Metaphorische Bedeutungen wachsen meist den Wörtern zu, die für den Lebensstil einer Sprachgemeinschaft wichtig sind und diese charakterisieren. Dazu gehörten bei den Römern, Krieg‹ und ›Ackerbau‹. Den Umfeldern dieser beiden Worte entstammten die meisten klassisch lateinischen Metaphern (Perpeet 1984: 21).

So bezeichnete das Substantiv *cultura* lange Zeit entweder nur agrarische Tätigkeiten oder hatte folgenden metaphorischen Gebrauch: den Geist (wie den Boden) zu bestellen. Die prägende Metapher von *cultura* finden wir bei Cicero, der mit der Genitivverbindung »*cultura animi*« die Pflege (›Kultivierung‹) des Geistes ansprach: »*Cultura autem animi philosophia est* / Pflege des Geistes ist Wissenschaft/Philosophie.« Im 17. Jahrhundert wurde das Wort von solchen Genitivbildungen »befreit« und vorwiegend für die Bezeichnung menschlicher Tätigkeiten eingesetzt, die auf den Geist gerichtet waren. Im darauffolgenden Jahrhundert wurden wiederum diese eher einer Elite vorbehaltenen Tätigkeiten zunächst pluralisiert und auf viele, auch passive menschliche Handlungen und Tätigkeiten (etwa Kunstkonsum) ausgedehnt. Vor allem durch Johann Gottfried Herder wurde das Wort dann als »Genius eines Volkes«, als Grundlage relativistisch begriffener, einander gleichgestellter Kollektive, mit neuem Sinn aufgeladen. In der Moderne finden Kulturen ihren Ausdruck laut Herder in Nationen – nationale Unterschiede decken sich demnach großteils mit kulturellen Unterschieden.

Seither hat der Terminus *Kultur* in vielerlei Hinsicht eine gegensatzstiftende Funktion. Einerseits weist er eine innere semantische Spaltung auf, andererseits wird er stets als dichotomer Differenzbegriff herangezogen. Auf den internen Gegensatz, der den Kulturbegriff schon im Zusammenhang mit der Begriffsgeschichte problematisch macht, weist Terry Eagleton ironisch überzeichnend hin:

Das Wort für die vornehmsten menschlichen Betätigungen entnehmen wir also der Feldarbeit und der Agrikultur, dem Kultivieren und Ernten (Eagleton 2001: 7).

Dieser Widerspruch wird deutlicher, wenn wir an die Einstellung denken, die sich in der späteren Semantik des Begriffs gegenüber ihrem Ursprung festgesetzt hat:

Denn ›kultiviert‹ sind gerade die Stadtbewohner, während die Menschen, die wirklich davon leben, dass sie die Scholle bearbeiten, als ›unkultiviert‹ gelten. Wer den Boden kultiviert, ist nicht recht imstande, sich selbst zu kultivieren. Agrikultur lässt keine Muße für Kultur (Eagleton 2001: 8).

Die semantische Dichotomie, die den Begriff in zwei Bedeutungssphären aufspaltet, ist in allen Momenten des Wortgebrauchs gegenwärtig. Wenn wir von einer dieser Sphären reden, klingt die andere in Abwesenheit, als dichotomer Gegensatz, immer auch mit:

1. »Kultur als Schaffen«: verweist auf (Hoch-)Kultur und Kultiviert-Sein; wird stets im Singular verwendet (*die* Kultur), zumeist auch ohne Adjektiv oder Possessivpronomen. In diesem Sinne sprechen wir etwa von den Kultur-Seiten der Tageszeitungen (Kunstkritik, Kulturberichte, Buchrezensionen etc.), ebenso von Kulturschaffenden, von Kunst und Kultur, von kulturellen Tätigkeiten oder Veranstaltungen. Das sind auch jene aktiven oder passiven Tätigkeiten, Produkte und Haltungen, die den Menschen »veredeln«, ihn als »zivilisiert« erscheinen lassen.
2. »Kultur als Determination«: verweist auf (zumeist fremde) Kulturen; diese sind in der Regel entweder gefährdet oder gefährlich; wird stets im Plural (*die Kulturen*) oder mit einem Adjektiv (islamische, chinesische ... Kultur) und Possessivpronomen (unsere, ihre ... Kultur) verwendet. In diesem Sinne sprechen wir von der Rolle der Frau in der islamischen Kultur, von kulturellen Differenzen, kulturellen Praktiken etc. Und wenn etwa ein Verbrechen mit »kulturellem Hintergrund« (Ehrenmord, Zwangsehe ...) geschieht, steht der entsprechende Bericht nicht auf der Kultur-Seite einer Zeitung, sondern im Chronik-Teil. Die entsprechenden Handlungen, Einstellungen und Produkte lassen ihre Subjekte erstens eher als Objekte und zweitens als »fremd« oder »befremdlich« erscheinen. Oft wird Kultur in diesem Sinne als eine unsichtbare, ja unbewusste Instanz betrachtet, die Lebensweise, Handlungen und Vorstellungen von Menschen determiniert.

Dirk Baecker betont den problematischen, differenz- und gegensatzstiftenden Aspekt des in sich gespaltenen und stets weitere Spaltungen nach sich ziehenden Kulturbegriffs:

Sie [die Begriffe, die Kulturen beschreiben] behaupten Unterschiede, zivilisiert versus unzivilisiert, schwarz versus weiß, friedlich versus krieglerisch, gläubig versus ungläubig, die fast immer gewalttätig instruiert wurden und mit der Bereitschaft zur Gewalt aufrechterhalten werden. Diese Unterschiede waren und sind Asymmetrien, die einen

dominanten und einen inferioren Wert voneinander trennen und dies durchaus nicht in kategorialer, sondern in performativer Absicht: Die Unterschiede beschreiben nicht nur, sie richten die Welt entsprechend ein, und sie signalisieren eine Bereitschaft, diese Einteilung wie subtil oder augenscheinlich auch immer durchzuhalten (Baecker 2000: 28).

So wie der Kulturalismus ist auch der Kulturbegriff höchst problematisch: sowohl im wissenschaftlich-terminologischen Sinne (wegen der Polysemie) als auch im hier beschriebenen politischen Sinne. Hinzu kommen noch die eingangs erwähnten Konzepte, deren Zweck das Reklamieren des kulturellen Faktors in gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen ist und die zu diesem Zweck seit Beginn des 20. Jahrhunderts unter verschiedenen Vorsilben (Multi-, Inter-, Transkultur) vorgetragen wurden. Sie alle sind Ergebnis einer Suche kritischer Geister (gegen das Diktat des Allgemeinen) nach einem Besonderen, das nicht zwangsläufig zu Krieg und Konflikt führen, nicht trennen, auch nicht zum Zweck der Diskriminierung und rassistischer Ausgrenzung missbraucht werden sollte. Diese »Vorsilbe-Ansätze« sind allesamt gegen die Idee einer »Leitkultur« gerichtet. Die Indifferenz gegenüber dem kulturellen Faktor, die sich in solchen universalistischen Welt- und Gesellschaftsbildern wie eine vermeintlich vernunftbasierte, nationale oder globale Leitkultur ausdrückt, wird durch einen Doppelverweis kritisiert. Einerseits geht es darum, Differenzen in den Vordergrund zu rücken: Wir sind nicht nur »Menschen«, sondern Frauen, Männer, Reiche, Arme, Behinderte, Junge, Alte, In- oder AusländerInnen ... Es *macht* in unserer Gesellschaft einen Unterschied aus, nicht dies, sondern jenes zu »sein«. Andererseits geht es darum, aufzuzeigen, dass der scheinbar neutrale Ort der Kultur-Indifferenz selbst kulturell situiert ist. Es gibt kein kulturelles Neutrum. Keinen Ort, von dem aus wir auf Kulturen schauen und sie objektiv deuten können. Während ihrer Dekonstruktion des vermeintlich Neutralen kritisierten und kritisieren die »Vorsilbe-Ansätze« des Kulturellen zwar auch den statisch, starr und allzu einheitlich aufgefassten Kulturbegriff. Doch ließen/lassen sie manche Funktionen des Kulturbegriffs eher unbesprochen und übernahmen/übernehmen diese.

Das zieht freilich selbst Kritik auf sich. Seit den 1990er Jahren hinterfragen viele AutorInnen³ sowohl den Kulturbegriff als auch die darauf aufbauenden Gesellschafts- und Bürgerschaftsentwürfe sowie Erklärungsmodelle für soziale

3 Dabei handelt es sich vor allem um einen Kritikstrang, der im deutschsprachigen Raum und insbesondere im Kontext der bildungswissenschaftlichen Debatten und in der Migrationsforschung geäußert wurde/wird. AutorInnen-Namen und nähere Beschreibungen dieses Stranges befinden sich etwa in Gürses 2010.

Phänomene. Ihre – ganz zu Recht – vorgebrachte Kritik an kulturalistischen Tendenzen in wissenschaftlichen und medial-politischen Diskursen fokussiert auf die vorwiegend nationalstaatliche *Territorialisierung des Kulturbegriffs* und auf die *politische Instrumentalisierbarkeit* der interkulturellen (aber auch der multi- und transkulturellen) Konzepte zugunsten (post-)kolonialer Herrschaftsverhältnisse und des Rassismus. Die KritikerInnen versuchen dabei, die Überbetonung des kulturellen Aspekts möglichst durch Überbetonung eines anderen Aspekts (Machtverhältnisse, wirtschaftliche, soziale oder politische Unterschiede, hegemoniale Kämpfe etc.) abzuschwächen. Die Kausalität wird von Kultur auf jeweils eine dieser Letzt-Instanzen verschoben.

Das Kind wird indes mit dem Bade ausgeschüttet. Paradoxerweise büßt gerade die Herrschaftskritik durch eine solche reduktionistische Kausalitätsverschiebung eines ihrer wesentlichen Analysefelder ein: den kulturellen Aspekt der »Führung« bzw. des »Regierens«, den etwa Antonio Gramsci in seinen *Gefängnisheften* (Gramsci 2012) eindrücklich beschrieben hat.

Gemeinsamer Nenner: Kulturalität

Den *Kulturalismus* zu kritisieren und aus demselben Grund auch den Begriff *Kultur* mit Vorbehalt zu gebrauchen, sind m. E. unerlässliche Vorkehrungen für eine umfassende Analyse der Gegenwart. Doch dabei das *Kulturelle* auszublenden, scheint mir ein nachhaltiger Fehler zu sein. Darum schlage ich vor, nach der Differenz (der Verschiedenheit, dem Besonderen) Ausschau zu halten, die nicht auf *Kultur* reduziert werden kann, obwohl sie sich als kausaler Faktor nicht in ökonomischer, politischer oder sozialer Sphäre auflöst. Eine Differenz, die auf das Kulturelle verweist, ohne selbst eine *kulturelle Differenz* zu sein. Ich schlage des Weiteren vor, diese Differenz *Kulturalität* zu nennen. Im Folgenden nehme ich einige Fäden auf, um diesen Vorschlag zu erörtern.

Zunächst die Verbindung von *polis* und Politik. Hannah Arendt, die diesem Thema viel Aufmerksamkeit geschenkt hat, macht die Verbindung nicht bloß wortgeschichtlich fest; für sie ist *polis* mit ihrer *agora*, dem Markt- und Versammlungsplatz, jener Ort, an dem Politik überhaupt erst möglich wird:

Politisch wird dieser öffentliche Raum erst, wenn er in einer Stadt gesichert ist, also an einen greifbaren Platz gebunden ist [...]. Diese Stadt, die den sterblichen Menschen und ihren flüchtigen Taten und Worten eine bleibende Stätte bietet, ist die Polis, und sie ist politisch und so von anderen Siedlungen unterschieden [...], weil sie eigentlich nur um den öffentlichen Raum herumgebaut ist, den Marktplatz, auf dem die Freien und Gleichen sich nun jederzeit treffen können (Arendt 2007: 46).

Das Politische ist für Arendt mit der antiken griechischen Lebenswelt, die sich in der räumlichen Gestalt der *polis* manifestiert, aufs engste verbunden. Wenn wir uns nun wieder den Kulturbegriff ansehen, fällt ein Unterschied auf: Letzterer entstammt nicht der Welt der Griechen, sondern (wie oben betont) jener der Römer. Dementsprechend ist auch die Entwicklung des Wortes *Kultur*, wie schon erwähnt, in seinem metaphorischen Gebrauch von der römischen Lebenswelt ausgeprägt. Es gab und gibt im Griechischen aber auch ein besonderes Wort für »Kultur«, das sich von dem römischen grundsätzlich unterscheidet und das Politische ins Spiel bringt.

Das Griechische kennt jedenfalls drei Wörter für die verschiedenen Bedeutungen des Kultur-Begriffs: καλλιέργεια (*kaliergia*) bezeichnet vor allem den Anbau; durch den ohnehin aus dem Lateinischen stammenden Begriff κουλτούρα (*kultura*) wird Kultiviertheit wiedergegeben; das weiter gebräuchliche Wort wiederum lautet πολιτισμός (*politismos*), das etwa Hochkultur ebenso umfasst wie Zivilisation. Das letztgenannte Kultur-Wort ist vor allem deswegen interessant, weil darin eine Abwandlung von *polis* als Partikel vorkommt. Das griechische Wort πολιτισμός deutet aber nicht nur auf die Verbindung von Kultur und *polis* hin (dieser Wink ist auch in der metaphorischen Verwendung von *cultura* enthalten). In dem Wort kommt vor allem der kulturelle Aspekt *des Politischen* zum Vorschein – und vice versa. Dort, wo das Politische entsteht, ist auch das Kulturelle nicht weit. Kultur zu »machen« heißt oft, Politik zu »machen«.

Wenn wir nun Politik und Kultur nicht räumlich, sondern funktional unterscheiden – im Sinne der funktionalen Unterscheidung der Zivilgesellschaft von der politischen Gesellschaft durch Antonio Gramsci –, könnte die Formel lauten: Die (kultur-)hegemoniale Dimension der *società civile* ist *Kulturalität* – die Art und Weise, wie das Politische im Kulturellen und durch das Kulturelle zum Ausdruck kommt bzw. wie Kultur zum Schauplatz politischer Kämpfe wird. Was im griechischen πολιτισμός mitklingt, deutet via Kulturalität auf Hegemonie.

Wenn wir die gesellschaftlichen Sachverhalte mit dem Feld des Kulturellen in Verbindung setzen, erhalten wir eine Konstellation, die der *Kulturalität* entspricht. Sie ist eine Komponente der Gesellschaftsformation und somit der Gesellschaftsanalyse. Kulturalität ist nicht als Entität, als Einzeldimension (wie »Kultur«) zu handhaben; sie ist ein Raster, um das Politische, das Soziale und das Ökonomische ausgehend vom Feld und auf dem Feld des Kulturellen zu artikulieren und zu analysieren.

Ist es möglich, sich Kulturalität als eine Differenz vorzustellen, ohne dabei *Kulturen* und *kulturelle Differenzen* als vorgelagerte Entitäten vorauszusetzen? Mit dieser Frage bin ich bei einem weiteren Faden angelangt. Die Einsicht des

Linguisten Ferdinand de Saussure legt eine solche Möglichkeit analogisch nahe. Es gibt, so Saussure, in der Sprache *nur* Verschiedenheiten (Differenzen):

Mehr noch: eine Verschiedenheit setzt im allgemeinen positive Einzelglieder voraus, zwischen denen sie besteht; in der Sprache gibt es aber nur Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder. Ob man Bezeichnetes oder Bezeichnendes nimmt, die Sprache enthält weder Vorstellungen noch Laute, die gegenüber dem sprachlichen System präexistent wären, sondern nur begriffliche und lautliche Verschiedenheiten, die sich aus dem System ergeben (Saussure 2001: 143 f).

Übertragen wir die sprachliche Differenz, die ohne positive Einzelglieder möglich ist und durch die jeweilige Konstellation sprachlicher Einheiten entsteht, auf die Ebene des Kulturellen. Auch diese Differenz, die ich *Kulturalität* genannt habe, muss nicht durch positive (also: präexistente) Einzelglieder namens *Kultur* bestehen. Die vorhandene kulturelle Konstellation, ob wir diese nun faktisch als interkulturell, normativ-politisch als multikulturell oder erkenntnistheoretisch als transkulturell bezeichnen, und der Umgang mit dieser Konstellation stiften erst kulturelle Differenz. Kulturalität bezieht sich nicht unmittelbar auf das Substantiv »Kultur«, sondern auf das Adjektiv »kulturell«. Dieser terminologische Umweg ist politiktheoretisch motiviert. Kulturalität verweist nicht auf Differenzen zwischen Kulturen, sondern auf *eine* Differenz (Verschiedenheit, Besonderes) unter anderem – etwa wie Gender oder Klasse. Somit ist sie eine Perspektive, ein Faktor und eine Dimension der Erkenntnis, des Handelns und des Sprechens.

Mit dem Reklamieren von Kulturalität schlage ich vor, Differenz als Anlass zur Gesellschaftskritik zu begreifen. Das ist auch der Punkt, an dem die Ansätze von Multi-, Inter- und Transkulturalität einander nahekomen. Denn sie alle wollen, wie bereits erwähnt, dem Kulturellen eine Rolle als Besonderes/Verschiedenheit einräumen. Durch dichotome Akzentuierungen begünstigen sie jedoch dabei jeweils entweder die universalistische oder die partikularistisch-kulturalistische Position. Die Kritik, die ich hier mit dem Reklamieren von *Kulturalität als eine Differenz* initiieren möchte, richtet sich gegen Universalismus und Partikularismus gleichermaßen. Maßgeblich sind hier einerseits die erkenntnistheoretische Auffassung von Differenz (etwa: ontologisierende versus konstruktivistische Auffassung – darauf kann ich aus Platzgründen nicht eingehen), andererseits der politiktheoretische Umgang mit Differenzen.

Nehmen wir ein naheliegendes Beispiel. Wenn eine Musik- und Kunstuniversität aufgrund der empirischen Feststellung, dass sie eine »erhebliche Anzahl von Studierenden aus verschiedenen Weltregionen« beherberge, Schlüsse für Didaktik und Verwaltung ziehen will, stellt sich freilich die Frage nach dem

Umgang mit dieser Pluralität, also mit dem Bewusstsein von Differenzen. Idealtypisch sind mehrere Handlungsrichtungen möglich:

- Differenzen ignorieren (Universalismus);
- Differenzen verabsolutieren (Kulturalismus);
- nur auf kulturelle Differenz fokussieren (Reduktionismus);
- verschiedene Differenzen (und damit verbundene Diskriminierungen) in ihrem Wechselspiel betrachten und analysieren (Intersektionalität);
- Differenzen anerkennen/tolerieren/respektieren und für einen normativen oder pragmatischen Zweck – etwa: schnellere und zahlreichere Studienabschlüsse bzw. bloße Konfliktschlichtung – als Ressource ausschöpfen (Diversity Management oder Interkulturelles Management).

Mein Vorschlag ist, die faktische Diversität (das Vorhandensein von relevanten Differenzen) als Anlass und als »Kerbe« für eine weitreichende Gesellschaftskritik aufzufassen. Das will ich anhand eines weiteren Fadens erörtern.

Ich habe bereits mehrmals den marxistischen Theoretiker Antonio Gramsci und seine Hegemonie-Konzeption erwähnt. Gramsci setzt voraus: Um herrschen zu können, muss eine soziale Klasse vorerst führend sein, also ihre Dominanz bereits vor der Machtergreifung ausgebaut haben und diese auch danach erhalten können. Eine solche Führung erfolgt durch Überzeugung anderer Klassen (und ihrer Intellektuellen). Jede Klasse oder jeder Block von sozialen Gruppen, die/der herrschen will, muss die anderen Klassen von der Richtigkeit, Notwendigkeit und Überlegenheit des eigenen Gesellschaftsmodells samt den entsprechenden Institutionen überzeugen, also einen zivilgesellschaftlichen Konsens erzeugen. Es geht um *Hegemonie*, die vor allem kulturell, ethisch, philosophisch errungen wird. Bildungseinrichtungen sind dabei eine wesentliche Stütze. Wichtigste (Doppel-)Strategie der Hegemonie liegt darin, dass die führenden/herrschenden Gruppen ihre partikularen Eigeninteressen als allgemeine Interessen von uns allen erscheinen lassen – das Besondere als das Universale (wie im berühmt gewordenen Werbeslogan behauptet wird: »Geht's der Wirtschaft gut, geht's uns allen gut!«).

Hier kann der Verweis auf die Kulturalität-Differenz eine Gegendimension, einen kritischen Akt bilden. Dies würde im Bildungsbereich nicht nur Maßnahmen in Curriculum, Didaktik, Lerninhalt und Lernmaterialien einfordern, sondern auf allen Ebenen der Hochschulstrukturen – um beim nächsten Schritt die Bildung als solche zu thematisieren und ihre Position gegenüber der Differenz *Kulturalität* (nebst Gender, Klasse ...) zur Disposition zu stellen. Auch die Idee eines Bildungskanons und dessen Inhalt sind aus der Perspektive der Kulturalität neu zu bewerten.

Da Kulturalität vor allem dazu beiträgt, das Partikulare hinter dem angeblichen Universalen aufzuzeigen, erscheinen in dieser Perspektive auch partikularistische Deutungen der Welt und der Gesellschaft als »para-universalistische« Versuche, den Weg zur Hegemonie zu durchlaufen – nur diesmal aus der entgegengesetzten Richtung. Letztlich sind Partikularismus und Universalismus zwei Spielarten in ein und demselben hegemonialen Kampf, in dem beide Seiten den Kulturalismus als konsensuelles Erklärungsmuster durchsetzen wollen.

Abschließend: Die Aufgabe, die ich in diesem Essay dem Reklamieren einer Differenz namens Kulturalität aufgebürdet habe, ist keine heroische. Erinnern wir uns an die Rolle, die der zweite Wissenschaftler im Ethnologen-Witz übernommen hat. Er spricht einfach eine Tatsache aus: »Dasselbe Wort bedeutet auf meiner Insel Zeigefinger.« Schließlich ist das ja die wichtigste Aufgabe der Gesellschaftskritik – »wahrzusagen«: »Der König ist nackt. Wir sind nicht gleich, wir sind verschieden. Im Lerninhalt finde ich mich nicht, darin findet sich auch die Person X nicht, sehr wohl aber die Person Y.«

Die Bildung orientiert sich an einer Norm, die sich ihrerseits als Durchschnitt definiert und diesen zugleich konstruiert. Wenn wir imstande sind, den Zeigefinger nicht für das Gezeigte zu halten, und das auch anderen zeigen können, indem wir diese Tatsache aussprechen, sind wir wohl auch imstande, das kulturalistische Paradigma und dessen universalistisches Pendant wirklich kritisch in den Blick zu nehmen.

Zitierte Literatur

- Arendt, Hannah. 2007. *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*. München: Piper.
- Baecker, Dirk. 2000. *Wozu Kultur?* Berlin: Kadmos.
- Balibar, Etienne/Wallerstein, Immanuel. 1990. *Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten*. Hamburg: Argument.
- Demorgon, Jacques/Kordes, Hagen. 2006. »Multikultur, Transkultur, Leitkultur, Interkultur«. In: *Interkulturell denken und handeln. Theoretische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis*, Nicklas, Hans u. a. Hg. Frankfurt/M.: Campus, 27–36.
- Eagleton, Terry. 2001. *Was ist Kultur?* München: C. H. Beck.
- Gramsci, Antonio. 2012. *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe, 10 Bde.* Hamburg: Argument.
- Hauck, Gerhard. 2006. *Kultur. Zur Karriere eines sozialwissenschaftlichen Begriffs*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Kroeber, Alfred L./Kluckhohn, Clyde. 1952. *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge/Mass.: The Museum.
- Perpeet, Wilhelm. 1984. »Zur Wortbedeutung von »Kultur««. In: *Naturplan und Verfalls-*

- kritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Brackert, Helmut/Wefelmeyer, Fritz, Hg. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 21–28.
- Saussure, Ferdinand de. 2001. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin – New York: de Gruyter.
- Taguieff, Pierre-André. 1991. »Die ideologischen Metamorphosen des Rassismus und die Krise des Antirassismus«. In: *Das Eigene und das Fremde: neuer Rassismus in der alten Welt?* Bielefeld, Uli, Hg. Hamburg: Argument, S. 221–268.

Empfohlene Literatur

- Zwecks leichter Lesbarkeit habe ich im Text auf weitere Quellenangaben größtenteils verzichtet. In den nachstehenden Artikeln habe ich nicht nur die hier angeführten Gedanken umfassender formuliert, sondern auch weiterführende Literatur angeführt:
- Gürses, Hakan. 2016. »Kulturalität in hegemonie- und machttheoretischer Perspektive«, *polylog – Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*. Nr. 36/2016: 13–22.
- Gürses, Hakan. 2010. »Kultur lernen: auf der Suche nach dem eigenen Ebenbild? Philosophische und politiktheoretische Überlegungen zur Kulturalität«, *SWS-Rundschau* (50. Jg.) Heft 3/2010: 278–296. Online: http://www.sws-rundschau.at/archiv/SWS_2010_3_Guerses.pdf (04.05.2018).
- Gürses, Hakan. 2003. »Funktionen der Kultur. Zur Kritik des Kulturbegriffs«. In: *Grenzen des Kulturkonzepts. Meta-Genealogien*, Nowotny, Stefan/Staudigl, Michael, Hg. Wien: Turia + Kant: 13–34.

Abstract

Der *cultural turn* genannte Paradigmenwechsel, der ab Ende der 1980er Jahre in Sozial- und Humanwissenschaften eingetreten ist, hat ambivalente Folgen. Einerseits setzte sich die hegemonie-kritische Erkenntnis durch, dass alle (auch die wissenschaftlichen) Diskurse in kulturelle Kontexte eingebettet sind. Andererseits aber machte sich ein *Kulturalismus* in wissenschaftlichen und medialpolitischen Diskursen bemerkbar: die ausschließliche Heranziehung der Kategorie *Kultur* zur Erklärung von sozialen, politischen, ökonomischen etc. Phänomenen sowie die Festschreibung, Verabsolutierung und Naturalisierung von kulturellen Differenzen.

Die Kritik am Kulturalismus fokussiert auf die nationalstaatliche Territorialisierung des Kulturbegriffs (Stichwort: *Leitkultur*) und auf dessen politische Inbetriebnahme durch (post-)koloniale Herrschaft und Rassismus. Mit der Kritik geht der Versuch einher, die Kausalität für gesellschaftliche Phänomene

von Kultur auf eine jeweils andere »letzte Instanz« zu verschieben: Machtverhältnisse, wirtschaftliche, soziale oder politische Unterschiede, Klassenkampf etc. Paradoxerweise büßt gerade die Herrschaftskritik dadurch eines ihrer wesentlichen Analysefelder ein: den *kulturellen* Aspekt der Hegemonie.

Angesichts dieser Bestandsaufnahme werden im vorliegenden Beitrag zwei zusammenhängende Hypothesen vorgebracht:

1. Der Exklusivitätsanspruch der Alternativkonzepte, die relativ beliebig jeweils eine Vorsilbe zum Programm erklären (Multikulturalität, Interkulturalität oder Transkulturalität), stellt selbst ein Problem dar. Sie heben unterschiedliche Aspekte des Kulturellen hervor und sind daher keine *substitutiven* Konzepte/Begriffe, sondern *komplementäre*.
2. Den Kulturalismus zu kritisieren und den Kulturbegriff mit Vorbehalt zu gebrauchen, ohne dabei das Kulturelle auszublenden, ist möglich, wenn wir nach jener Differenz Ausschau halten, die auf das Kulturelle verweist, aber *keine* kulturelle Differenz markiert. Zu diesem Zweck wird im Beitrag der Begriff *Kulturalität* vorgeschlagen: um das Politische, das Soziale und das Ökonomische auf dem Feld des Kulturellen zu analysieren. In diesem Zusammenhang kommt auch der Hegemonie-Begriff von Antonio Gramsci zum Tragen.

KEYWORDS: Kultur, Kulturalismus, Hegemonie, Differenz, Kulturalität

3 Differenz, Ausschluss und Solidarität

Einleitung

Solidarität ist eine notwendige Grundbedingung von Demokratie – nur aufgrund von Solidarität sind die BürgerInnen bereit, ihren MitbürgerInnen Gleichfreiheit zuzugestehen (Balibar 1998). Demokratien sind nationalstaatlich verfasst und Solidarität begründet sich auf die Vorstellung der gemeinsamen Nation als »historischer Schicksalsgemeinschaft« (Habermas 1996: 139). Zugleich jedoch beansprucht Demokratie für sich den »Universalismus einer egalitären Rechtsgemeinschaft« (Habermas 1996: 139). Wie Habermas weiter bemerkt, bleibt »diese Ambivalenz ungefährlich, solange ein kosmopolitisches Verständnis der Staatsbürgerschaft Vorrang behält vor der ethnozentrischen Deutung der Nation, die sich auf Dauer im latenten Kriegszustand befindet« (Habermas 1996: 139). Doch genau dieser »latente Kriegszustand« wird in zeitgenössischen Migrationsgesellschaften ständig angerufen und aktualisiert. Die »konventionelle« kollektive Identität der BürgerInnen, die sich auf eine nicht weiter hinterfragte gemeinsame Sinnwelt stützt, wird in der Begegnung mit Gegen-Identitäten als kollektive Identität bewusst und führt zu Exklusion (Habermas 1976/1982).

Zugleich wird in Migrationsgesellschaften aber auch die universelle, egalitäre Rechtsgemeinschaft der Demokratie in Frage gestellt, denn immer mehr Menschen bleiben auf dem nationalstaatlichen Territorium von demokratischen Rechten ausgeschlossen, da sie nicht StaatsbürgerInnen des Landes sind, in dem sie leben.

Vor dem Hintergrund dieser Problemstellung fragt dieser Text nach Möglichkeiten und Bedingungen von Solidarität in Migrationsgesellschaften und leitet Antworten sowohl aus der politischen Theorie als auch aus den Erfahrungen des politischen Aktivismus in Bewegungen von MigrantInnen und Geflüchteten ab.

Nationalität, Solidarität und Ausschluss

Demokratie als politische Ordnung und Kultur beruht auf Voraussetzungen, die sie selbst nicht schaffen kann (Böckenförde 1976: 60). Die Imagination oder Konstruktion nationaler Einheit und nationaler Kultur (Gellner 1983, Anderson 1991) stellt diese Voraussetzung bereit:

Nach gleichermaßen verbreiteter wie umstrittener Auffassung vermögen weder Rechts- noch Sozialstaat allein demokratische Verfasstheit zu sichern. Es bedürfe vielmehr einer gleichsam vorgelagerten ethischen Ebene, die Rechts- und Sozialstaatlichkeit in demokratischen Formen garantiert. [...]. Es geht demnach um eine ethisch-demokratische Selbstartikulation der Gesellschaft (Göschel 1996: 2).

Diese ethisch-demokratische Selbstartikulation findet nach Göschel in der Kulturstaatlichkeit ihren Ausdruck. Diese Kulturstaatlichkeit bezieht sich einerseits auf Kultur als »eine gesamte Lebensform«¹ (Williams 1958/1989), als »ein historisch übermitteltes Muster von Bedeutungen, das sich in Symbolen ausdrückt, ein System weiter vererbter Konzepte, die sich in symbolischen Formen ausdrücken, über die Menschen ihr Wissen über und ihre Haltungen zum Leben kommunizieren, fortführen und entwickeln« (Geertz 1973: 89).²

Daraus entwickelt sich, wie von Habermas (1976/1982) beschrieben, in der Begegnung mit »fremden Kulturen« eine Form des Kulturkampfs. Es geht hier andererseits aber auch um kulturelle Ausdrucksformen und Artefakte, also um Kunst und Kulturproduktion. In europäischen Nationalstaaten spielt das kulturelle Erbe eine wesentliche Rolle für die Schaffung und Erhaltung nationaler Identität und aus der behaupteten erzieherischen Funktion der Kunst lässt sich auch ihre Bedeutung für die Herausbildung von Nationalbewusstsein ableiten, wie dies etwa schon Friedrich Schiller tat:

Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volks nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen

1 «a whole way of life».

2 «[...] a historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes towards life» (Übersetzung: Mokre).

des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat (Schiller 1838: 79).

Schiller behauptet hier also einen Nationsbildungsprozess durch das Theater und unterstützt damit das – zumindest in der Wissenschaft – kaum mehr umstrittene Verständnis der Nation als einer Konstruktion, die dem Nationalstaat nicht voranging, sondern aufgrund der Nationalstaatlichkeit notwendig wurde, die sich wiederum aus der ökonomischen Erfordernis von großen Flächenstaaten ergab.

Dass die Nation, die nationale Zugehörigkeit, die Grenzen der Gemeinschaft und damit auch von demokratischen Rechten bestimmt, ist also eine kontingente und nicht notwendige historische Entwicklung. Andererseits ist es stets notwendig, die Grenzen einer Gemeinschaft festzulegen, um Solidarität und Kohäsion – oder auch kollektive Identität – zu erzielen. Dies gilt insbesondere für Demokratien, in denen der Platz der Macht leer ist (Lefort, zitiert nach Gaus 2004: 71), bzw. stets nur temporär von unterschiedlichen Personen besetzt wird. Im Unterschied zur Monarchie kann daher gesellschaftliche Kohäsion nicht durch den Bezug auf einen HerrscherIn produziert werden. Kollektive Identität ist also eine Notwendigkeit für eine demokratische Gesellschaft – und zugleich ihre stete Bedrohung, da Identität immer auch Ausschluss bedeutet. Wenn wir definieren, wer wir sind, legen wir zugleich auch fest, wer nicht zu uns gehört.

Entscheidend ist jedoch, wie offen oder rigide die Grenzen der Gemeinschaft definiert werden. Dies wird auch in unterschiedlichen Konzepten des Nationalstaats und der nationalen Zugehörigkeit auf verschiedene Art festgelegt, wie etwa Bedingungen zum Erwerb der StaatsbürgerInnenschaft zeigen. Idealtypisch spricht man hier von *ius soli* (die StaatsbürgerInnenschaft bestimmt sich nach dem Ort der Geburt), *ius domicilii* (die StaatsbürgerInnenschaft richtet sich nach dem Wohnort) und *ius sanguinis* (die Abstammung legt die StaatsbürgerInnenschaft fest) (Hammar 1990, Münch 1993: 40ff). Das *ius sanguinis* ist am rigidesten, während das *ius domicilii* die individuelle Entscheidung für eine nationale Zugehörigkeit ermöglicht. In zeitgenössischen Demokratien findet sich zumeist eine Mischung dieser idealtypischen Formen.

Auch werden in nationalen und subnationalen Regelungen unterschiedliche politische Rechte für Nicht-StaatsbürgerInnen eingeräumt. Häufig ist etwa die Einräumung des kommunalen Wahlrechts unabhängig von der Nationalität nach einer bestimmten Aufenthaltsdauer. In diesem Sinne heißt es etwa in Artikel VIII (2) der »Europäischen Charta zum Schutz der Menschenrechte in der Stadt«: »Die unterzeichneten Städte setzen sich für eine Erweiterung des akti-

ven und passiven kommunalen Wahlrechtes auf alle volljährigen BürgerInnen ein, die länger als zwei Jahre in der jeweiligen Stadt ihren Wohnsitz haben« (Europäische Charta für den Schutz der Menschenrechte in der Stadt, 2004). Auch Versammlungs- und Demonstrationsfreiheit wird in dieser Charta allen BürgerInnen zugestanden.

Die Rechte von Nicht-StaatsbürgerInnen in Österreich fallen weit hinter diese Forderungen zurück. In Wien etwa haben EU-BürgerInnen das Wahlrecht auf Bezirksebene, während DrittstaatsbürgerInnen überhaupt nicht wahlberechtigt sind.³ Damit ist ungefähr ein Viertel der Wiener Bevölkerung vom Wahlrecht auf Kommunalebene ausgeschlossen und 10 % dürfen nicht einmal auf Bezirksebene wählen.⁴ Dazu kommen Einschränkungen bei der Versammlungsfreiheit, die in § 8 des Versammlungsgesetzes festgelegt sind: »Ausländer dürfen weder als Veranstalter noch als Ordner oder Leiter einer Versammlung zur Verhandlung öffentlicher Angelegenheiten auftreten« (Versammlungsgesetz 1953, Fassung vom 01.04.2018).

Im Gegensatz zu politischen Rechten, die von der (wie auch immer definierten) Zugehörigkeit zu einer bestimmten politischen Gemeinschaft abhängen, sind Menschenrechte gemäß der »Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte« seit 1948 universal. In diesem Sinne gelten etwa der Schutz vor Folter oder das Recht auf Familienleben für alle Menschen, unabhängig von ihrer StaatsbürgerInnenschaft. Inwieweit es Rechte geben kann, die nicht von einem Staat gegeben und verteidigt werden, hat Hannah Arendt in ihren Überlegungen zu Staatenlosigkeit analysiert. Sie fragt, »ob es überhaupt unabdingbare ›Menschenrechte‹, das heißt Rechte gibt, die unabhängig von jedem besonderen politischen Status sind und einzig der bloßen Tatsache des Menschseins entspringen« (Arendt 1981: 154). Ihre Antwort darauf lautet: »Wenn es überhaupt so etwas wie ein eingeborenes Menschenrecht gibt, dann kann es nur ein Recht sein, das sich grundsätzlich von allen Staatsbürgerrechten unterscheidet« (Arendt 2001: 607). Und dieses Recht ist das »Recht, Rechte zu haben – und dies ist gleichbedeutend damit, in einem Beziehungssystem zu leben, in dem man aufgrund von Handlungen und Meinungen beurteilt wird« (Arendt 2001: 614), das »Recht, einer politisch organisierten Gemeinschaft zuzugehören« (Arendt 1981: 158). Denn nur eine solche Gemeinschaft kann Rechte positiv zugestehen und auch verteidigen. Nach Arendt verbleibt die Rede von Menschenrechten auf der

3 Im Jahr 2002 beschloss die Wiener Stadtregierung das Wahlrecht auf Bezirksebene für Drittstaatsangehörige, die länger als fünf Jahre in Wien ansässig sind. Dieser Beschluss wurde jedoch vom Verfassungsgerichtshof für verfassungswidrig erklärt.

4 <https://derstandard.at/2000023234175/Keine-Mitbestimmung-fuer-Auslaender-Jeder-vierte-Wiener-darf-nicht-waehlen> (04.05.2018).

Ebene eines moralischen Appells. Dieser Appell ist unnötig, solange nicht in Zweifel gezogen wird, dass alle Menschen frei und gleich an Würde geboren sind. Und er wird genau an dem Punkt wirkungslos, an dem dies in Frage gestellt wird. An diesem Punkt verknüpft Arendt laut Förster die Frage der Menschenrechte mit der der Solidarität:

Weil die Menschenrechte erst dann wirklich gefährdet sind, wenn sie in der Praxis, im menschlichen Miteinander in Frage gestellt werden, ist das Problem der Anerkennung der Menschenrechte für Arendt eher ein Problem der Praxis und des Widerstands gegen menschenrechtsverletzende Politik. Menschenrechte sind in erster Linie auf politische Solidarität angewiesen. Arendt stellt deshalb unter anderem die Frage nach den Voraussetzungen politischer Solidarität. Wann spenden wir wem Solidarität? Und vor allem: Warum ist den Staatenlosen und Flüchtlingen in der Zwischenkriegszeit die Solidarität radikal und umfassend verweigert worden? Stellt man das Problem in dieser Weise, dann wird deutlich, dass die Menschenrechte kein unverbrüchliches, qua Geburt verbürgtes Eigentum der Individuen sind. Vielmehr sind sie Ausdruck einer spezifischen menschlichen Beziehung, die stetig erneuert und gepflegt werden muss, so dass ihre Geltung und Beachtung ständiger Auftrag zur Sorge ist. Die Menschen müssen dafür Sorge tragen, dass die Menschenrechte in der Welt erscheinen, dass sie Wirklichkeit und praktische Wirksamkeit erlangen [...]. Man kann in Bezug auf die Menschenrechte mit einem Wort Derridas sagen, die Menschenrechte sind uns nicht gegeben, sondern aufgegeben, die Verantwortung für sie liegt bei uns. Sie sind Versprechen, die sich die Menschen gegenseitig geben (Förster 2009).

Die Aporie der Menschenrechte, die Arendt konstatiert, liegt darin, dass diese Aufgabe, dieses Versprechen zugleich als Behauptung universeller Gültigkeit vorweggenommen wird. In der Widersprüchlichkeit der Behauptung eines nicht eingelösten Universalismus liegt zugleich die Bedeutung der Menschenrechte, wie Balibar in Bezug auf Migration und Rassismus beschreibt. Verweigert man den Menschenrechten die Universalität, so führt dies dazu, »dass alle Fragen der sozialen Rechte und der Bürgerrechte zu Fragen von *Privilegien* pervertiert werden, die es zu wahren oder für gewisse »natürliche« Nutznießer zu reservieren gilt [...]. Rechte *vergrößern* sich qualitativ durch die wachsende Zahl derer, die sie haben und sie fordern. Privilegien können nur durch die Verteidigung einer Exklusivität gesichert werden, die so restriktiv wie möglich ist« (Balibar 1998: 271).

Nationale Kultur und Ausschluss

Freiheit und Gleichheit als Rechtsansprüche erfordern deshalb menschliches oder besser: politisches Engagement, damit sie zu einem weltlichen Phänomen werden. Sie sind aus diesem Grund künstliche, von Menschen erfundene Konstrukte, um ihr Zusammenleben zu meistern [...]. Wir sind für sie verantwortlich (Arendt nach Förster 2009).

Dieses Engagement scheint heute in Europa kaum vorhanden. Mehr als ein halbes Jahrhundert nach Arendt ist wohl vor dem Hintergrund der vergessenen Ertrunkenen im Mittelmeer, der ignorierten Versklavung von schwarzen MigrantInnen in Libyen, der angeblich legitimen Abschiebungen in den »sicheren Drittstaat« Afghanistan ihrem verheerenden Verdikt wieder zuzustimmen, dass »[d]as bloße Wort ›Menschenrechte‹ [...] überall und für jedermann, in totalitären und demokratischen Ländern, für Opfer, Verfolger und Betrachter gleichermaßen, zum Inbegriff eines heuchlerischen oder schwachsinnigen Idealismus [wurde]« (Arendt 2001: 564). Doch zugleich ist ein offizieller Abschied von diesem Idealismus nicht opportun, werden doch die allgemeinen Menschenrechte als eine Errungenschaft der – je nach Kontext – Kultur Europas, des Westens, der entwickelten Länder verstanden. Aus dieser Logik heraus werden die universellen Menschenrechte zu einer exklusiven Errungenschaft eines Teils der Welt und mutieren damit von Rechten zu Pflichten, genauer gesagt der Pflicht zur Integration. Einerseits wird Menschen, die nach Europa kommen, auferlegt, sich anzupassen – Integration wird im täglichen politischen Diskurs sehr oft mit Assimilation verwechselt – und andererseits wird impliziert, dass diese Anpassung aufgrund »kultureller Unterschiede« problematisch ist. Daher müssen MigrantInnen Wertekurse besuchen, die allein durch ihre Existenz und den Pflichtbesuch implizieren, dass diejenigen, die hierher kommen, diese Werte nicht kennen und sie ihnen daher in teilweise sehr kruder Form beigebracht werden müssen – etwa in Form von Comics, die darstellen, dass man Frauen im Bikini nicht berühren darf.⁵

Doch ist dies noch die positivere – oder harmlosere – Seite eines Diskurses, der gesellschaftliche Probleme kulturalisiert: positiver, da zumindest von »Lernfähigkeit« der »kulturell andersartigen« ausgegangen wird. Die negative Seite dieses Diskurses stempelt MigrantInnen als integrationsunfähig ab. Dies verdeutlicht die mediale Berichterstattung jeden Tag. So gab es etwa in der zweiten Märzhälfte 2018 eine für Österreich eher ungewöhnliche Häufung von tödli-

5 Vgl. etwa: <https://www.meinbezirk.at/villach/lokales/zeichnungen-sollen-fuer-gutes-benehmen-in-villachs-strandbaedern-sorgen-d1728497.html> (04.05.2018).

chen oder fast tödlichen Gewalttaten. Ein Lehrling attackierte einen anderen Lehrling mit einem Messer und brachte ihn in Lebensgefahr⁶, ein 17-Jähriger versuchte seinen Bruder zu erstechen⁷, ein österreichischer Staatsbürger »mit ägyptischen Wurzeln« griff einen Soldaten vor der iranischen Botschaft an und wurde von diesem erschossen⁸, und ein abgelehnter afghanischer Asylwerber griff eine ihm völlig unbekannte österreichische Familie mit dem Messer an und verletzte drei Personen zum Teil lebensgefährlich.⁹ Generell lässt sich zu dieser Berichterstattung anmerken, dass stets davon auszugehen ist, dass es sich um mehrheitsösterreichische TäterInnen handelt, wenn keine Nationalität genannt wird – bei »AusländerInnen« fehlt diese Information nie. Des Weiteren ist auffällig, dass Gewaltverbrechen zwischen »AusländerInnen« kaum Aufsehen erregen. So wurde auch im Fall des Afghanen, der die österreichische Familie attackierte, nur am Rande erwähnt, dass er danach noch einen Landsmann angriff. Und eine weitere Messerattacke gegen einen Algerier, die wenige Tage später stattfand und ebenfalls mit lebensgefährlichen Verletzungen endete, war nur die eine oder andere Kurzmeldung wert.¹⁰

Insbesondere im Falle des afghanischen Täters zeigt sich in der Berichterstattung deutlich, dass die Nationalität – und damit, ohne spezifische Nennung, die »andere Kultur« – in der Berichterstattung die größte Rolle spielt. Von Anfang an war für unvoreingenommene Beobachter offensichtlich, dass der Täter psychisch gestört war – nach einem Suizidversuch und einem tätlichen Angriff auf das Wachpersonal wurde er mittlerweile auch tatsächlich auf die Psychiatrie verlegt, er hatte ein amtsbekanntes Drogenproblem (das wohl erst in Österreich auftrat¹¹) und lebte ohne Papiere – und damit notwendigerweise unter erheblichem Stress – in Wien. Seine »grundsätzliche Unzufriedenheit mit seiner Lebenssituation sowie sein Drogenproblem¹²« wurden auch in den Medien als die Erklärung des Beschuldigten für seine Tat genannt.

6 Vgl. etwa: <http://www.bvz.at/eisenstadt/eisenstadt-lehrling-nach-messerattacke-in-u-haft-burgenland-kriminalitaet-und-justiz/82.828.960> (04.05.2018).

7 Vgl. etwa: <http://www.noen.at/wr-neustadt/matzendorf-hoelles-opfer-nach-messerattacke-ausser-lebensgefahr-ermittlung-niederoesterreich-messerattacke/83.851.979> (04.05.2018).

8 Vgl. etwa: <http://www.krone.at/1663572> (04.05.2018).

9 Vgl. etwa: <https://derstandard.at/2000076230935/Nach-Messerattacke-inhaftierter-Afghane-auf-Psychiatrie-verlegt> (04.05.2018).

10 Vgl. etwa: <http://www.krone.at/1663186> (04.05.2018).

11 Vgl. etwa: <https://kurier.at/chronik/wien/messer-attacke-afghane-wollte-zwei-mal-freiwillig-aus-reisen/313.375.091> (04.05.2018).

12 Vgl. etwa: <https://derstandard.at/2000075799737/Messerattacken-in-Wien-23-Jaehriger-war-im-Vorjahr-in-Haft> (04.05.2018).

Doch im Vordergrund der Berichterstattung standen stets die Nationalität des Täters wie auch seine illegalisierte Situation – letztere nicht, um eine Begründung für den sinnlosen Gewaltakt zu finden, sondern als Vorwurf an die Behörden, nicht schon längst die Abschiebung organisiert zu haben. In die gleiche Kerbe schlug die Politik, insbesondere Bundeskanzler Sebastian Kurz mit seinen Tweets:

Ich wünsche d Opfern d gestr. #Messerattacken in #Wien baldige Genesung. Solche Vorfälle sind unerträglich u dürfen keinesfalls toleriert werden. Die Bürger müssen sich sicher fühlen können-geg d festgenommenen Täter aus Afghanistan ist mit voller Härte d Gesetzes vorzugehen [...]. Klar ist, dass in d vergangenen Jahren in d Migrations-u Asylpolitik viele Fehler gemacht wurden. Unbegrenzte #Migration ist die Ursache f viele Probleme, mit denen wir derzeit konfrontiert sind. Die neue #Bundesregierung will daher diese Fehler der vergangenen Jahre beheben.¹³

Dieser Kurzschluss zwischen Herkunft und Kriminalität ist zwar in dieser Deutlichkeit und Vereinfachung selten, doch keineswegs nur ein Reaktionsmuster der neuen rechtspopulistischen Regierung in Österreich. Dies zeigten u.a. die internationalen Reaktionen auf die sexistischen Übergriffe in der Silvesternacht 2015 in Köln, die entweder pauschal Geflüchteten zugeschrieben wurden oder – präziser, aber ebenso vorverurteilend – Männern aus dem Maghreb. Die Nationalität der Täter mutierte dabei zur ausschließlichen Begründung für die Taten – was einem alten rassistischen Deutungsmuster entspricht:

Wie schon in den naturwissenschaftlichen Debatten des 19. Jahrhunderts über die Triebhaftigkeit von schwarzen Menschen, die ihre Fortsetzung in der Hetze gegen afrikanische Kolonialtruppen im Ruhrgebiet nach dem Ersten Weltkrieg fand, wurde auch nun, hundert Jahre später, genau die gleiche Figur der durch nordafrikanische Männer bedrohten weißen beziehungsweise deutschen Weiblichkeit aktiviert [...]. Was wir »nach Köln« beobachten konnten, war eine Kulturalisierung von sexueller Gewalt, die Sexismus und patriarchale Strukturen als etwas Fremdes exterritorialisierte, sich aber gleichzeitig an dem Bild des »antanzenden Nordafrikaners« sexuell erregen konnte (Perinelli 2016).

Doch würden sich auch andere Erklärungsmuster anbieten:

¹³ Vgl. etwa: <https://derstandard.at/2000075673167/23-Jaehriger-gesteht-Messerattacken-in-Wien> (04.05.2018).

Die Gewalt der Silvesternacht besitzt indes noch eine andere Spezifik, die ebenfalls etwas mit dem Hintergrund der Täter zu tun hat [...] alle Männerbünde [können] für Frauen – und auch für andere Männer – real gefährlich werden [...]. Das gilt für die Armee, das Gefängnis, den Mob am Vatertag oder auch für die Fußballfankultur. Aber auch viele geflüchtete Männer, gerade jene aus nordafrikanischen Ländern, werden durch das rassistische Ausländergesetz in Männerbünde gezwungen. Nordrhein-Westfalen, als eines der drei Bundesländer, in die Flüchtlinge aus dem Maghreb verteilt werden, besitzt eine Vielzahl von Zwangsunterkünften, die zu Orten frustrierter, subalternisierter Männergruppen werden, in denen auch affektives und sexuelles Elend herrscht. Für diese Männer ist es schwer, jemanden kennenzulernen, sie dürfen nicht arbeiten, können niemandem ein Bier ausgeben, haben kein eigenes Zimmer, wo sie jemanden mit nach Hause nehmen können und gelten daher auf dem Markt der sexuellen oder romantischen Möglichkeiten als unattraktiv. Dieses sexuelle Elend ist politisch gewollt und behördlich gemacht (Perinelli 2016).

Radikale Ausschlüsse, wie hier beschrieben, führen indes nicht nur zu einer kaum erträglichen Lebenssituation der Ausgeschlossenen, sondern stellen die ethischen und politischen Grundlagen einer demokratischen Gesellschaft in Frage. Dies ist wohl den GegnerInnen wie BefürworterInnen von Migration bewusst, die darauf in gegensätzlicher Form reagieren. Zweifellos hat die steigende Popularität national(istisch)er Konzepte mit der behaupteten und gefühlten Bedrohung durch Migration zu tun; doch zugleich erscheint offensichtlich, dass sich Migration weder durch Gesetzesänderungen noch durch Grenzbefestigungen aufhalten lässt. Hier erscheint der Zugang von denjenigen realistischer, die Migration als Teil zeitgenössischer Gesellschaften akzeptieren und begrüßen. Allerdings führt auch diese Haltung zu – positiv gewendeten – pauschalen Zuschreibungen, zu »eine[r] antirassistische[n] Politik, die mittlerweile in einer paternalistischen Identitätspolitik verstrickt ist, in der ihr Gegenüber – die Geflüchteten – stets nur Opfer sein können, darin also Unschuldige. In dieser Reaktion steckt indes eine Entmündigung [...]. Diese Reaktion spricht von einer Moral der Schuld, in der die anderen immer nur Getriebene ihres Schicksals sind, niemals aber verantwortliche Menschen sein können. Refugees als selbstbestimmte Subjekte anzuerkennen, die auch zum Verbrechen fähig sind, scheint schwierig zu sein« (Perinelli 2016).

Solidarität als Übersetzung

Der Begriff der Solidarität kommt aus dem römischen Recht, der Begriff *in solidum* meint eine Verpflichtung fürs Ganze, die Gesamthaftung, die Gesamtschuld, die Solidarobligation. Einer für alle, alle für einen. Alle stehen für den, der seine Schuld nicht zahlen kann, ein, und der ist im umgekehrten Fall bei allen anderen in der Pflicht (Brunkhorst 2002: 10). Wenn nun nationale Solidarität die Kohäsion von Gesellschaften nicht mehr befördert, sondern im Gegenteil zu inneren Ausschlüssen führt und Gleichfreiheit nicht garantiert, sondern verunmöglicht, gilt es, neue Formen der Solidarität zu entwickeln. Politisch relevant waren und sind abgesehen vom Konzept der nationalen Solidarität einerseits das Solidaritätskonzept der katholischen Soziallehre und andererseits das sozialistische Prinzip der Solidarität der unterdrückten Klasse der ProletarierInnen, die im Klassenkampf praktisch relevant wird (vgl. Mokre 2015: 95–139).

Im Unterschied zum nationalen und zum sozialistischen Solidaritätsbegriff ist der christliche Solidaritätsbegriff universell gedacht – sie gilt allen Kindern Gottes und steht in enger Beziehung zu Nächstenliebe und Barmherzigkeit. Dies gibt dem christlichen Solidaritätsverständnis sowohl eine individualisierte wie auch eine paternalistische Färbung. Der zweite Unterschied zwischen nationaler und sozialistischer Solidarität einerseits und christlicher Solidarität andererseits besteht somit darin, dass die ersten beiden Konzepte von einer Gemeinsamkeit auf Augenhöhe ausgehen, während letzteres ein Gefälle im Sinne der Barmherzigkeit schafft.

Somit ergibt sich in Hinblick auf diese Konzepte das Problem, dass ihnen entweder Ausschluss oder Hierarchie inhärent sind. Dies erscheint strukturell unvermeidlich: Die Anerkennung von Gleichfreiheit erfordert eine Form der kollektiven Identität – und Identität bedeutet stets auch Ausschluss. Und ein Solidaritätsverhältnis, das nicht auf Gleichfreiheit beruht, zieht notwendigerweise Hierarchien ein.

Wie könnte nun also eine Form der Solidarität konstruiert werden, die sich für zeitgenössische Migrationsgesellschaften in ihrem globalen Kontext eignet? Klarerweise muss sich ein solches Konzept von der nationalen Solidarität verabschieden, insbesondere in ihren rigideren Formen, die etwa auf gemeinsame kulturelle Wurzeln pochen. Stattdessen könnte es sich auf das sozialistische Konzept stützen, das von gemeinsamen Interessen, genauer gesagt von den gemeinsamen Interessen einer Klasse, ausgeht. Allerdings hat auch in diesem Konzept (zumindest in seiner klassischen Form) die Klasse einen quasi-ontologischen Status: Die Geschichte ist die Geschichte von Klassenkämpfen und die Klasse, die diese Kämpfe endgültig überwinden wird, ist das Proletariat.

Diese privilegierte Rolle des Proletariats wird von PostmarxistInnen abgelehnt, die sich einerseits auf den Marxismus berufen und ihn zugleich de-essentialisieren (Bruell und Mokre 2017: 13). In diesem Sinne versteht etwa Holloway Kämpfe gegen das herrschende System nicht als Ausfluss eines klar definierbaren Interessenskonflikts, sondern als einen »Schrei, der die Ablehnung einer Welt, die wir als falsch empfinden« ausdrückt. »Wir denken die Welt [...] aus der Perspektive unseres fehl am Platze seins« (Holloway 2016: 12–17). Der Schrei ist zweidimensional, er besteht aus dem Zorn über die Gegenwart und der Hoffnung auf ein mögliches Anderssein. Die beiden Dimensionen, Zorn und Hoffnung, bilden einen Spannungsbogen – für das Subjekt, die Gesellschaft und die Identität. Aus diesen oder ähnlichen Vorstellungen der Gesellschaftsveränderung lässt sich ein neuer Solidaritätsbegriff entwickeln, der auf der gemeinsamen Ablehnung der herrschenden Ordnung und dem gemeinsamen Begehren nach einer neuen Gesellschaftsordnung beruht.

Unterschiedliche Versuche, die nationale Ordnung aufzubrechen und zu bekämpfen, um gesellschaftliche Ausschlüsse aufzuheben, können eine Form dieses Schreis bedeuten. Dies betrifft soziale Bewegungen und Geflüchtetenproteste ebenso wie die institutionalisierte oder individuelle Unterstützung von MigrantInnen und Geflüchteten (im Rahmen der Gesetze oder auch außerhalb dieser), zu denen etwa auch Kunst- und Kulturprojekte in diesem Bereich zählen.

Allerdings lässt sich aus dem Schrei nicht direkt eine gemeinsame politische Praxis ableiten. Die Entwicklungen der letzten Jahre in Europa und den USA zeigen, dass zwar die Ablehnung der Welt, die wir als falsch empfinden, zu immer mehr Aufschreien führt, sich Ablehnungen wie auch Begehren aber doch stark unterscheiden oder zumindest ausdrücken. In Analysen der Krise der Linken und des Aufstiegs rechtspopulistischer Parteien wird häufig dargestellt, dass sich die liberale Linke von der heimischen ArbeiterInnenschaft abgewandt hat und deren Probleme negiert, was dazu führt, dass sich die ArbeiterInnen der Rechten zuwenden, die zumindest rhetorisch auf ihre Probleme eingeht und zugleich Geflüchtete und MigrantInnen sowie deren Unterstützung durch die liberale Linke als die Ursache dieser Probleme darstellt (vgl. Eribon 2018).

Auch wenn diese Form der politischen Interpretation selbstverständlich eine verfälschende und politisch hochproblematische Darstellung bedeutet, so findet sich doch tatsächlich bei den links-liberalen Eliten (und auch in der linken Theorie) einerseits eine Überhöhung der »wahren« Ausgeschlossenen, i.e. der Geflüchteten und MigrantInnen, und andererseits die Definition eines neuen Feindbilds der rassistischen Mittelschichten, die zumindest teilweise nicht mehr wirklich eine Mittelschicht darstellen. In diesem Sinne definiert etwa Žižek das Proletariat in einer neuen Form, als nicht identifizierbare Bevölkerungsgruppe.

Diesem »Proletariat« stehen alle Mittel zur Verfügung, auch gegen den Staat, denn »wird eine Klasse systematisch ihrer Rechte und werden Personen systematisch ihrer Würde beraubt, sind sie eo ipso auch von ihren Pflichten gegenüber der Sozialordnung befreit, da diese Ordnung nicht länger ihre ethische Substanz ist« (Žižek 2012: 128). Das »Proletariat« stellt also ein »irrrationales Element« dar, »den nicht zur Rechenschaft zu ziehenden ›Teil der Anteillosen‹, jenes Element, das systematisch von ihr erzeugt wird und dem gleichzeitig die Grundrechte verweigert werden, durch die sich diese Totalität definiert« (Žižek 2012: 131–132). In diesem Sinne stellen die ProletarierInnen das egalitär-universalistische Subjekt dar, »sie gehören zur Menge der Gesellschaft, ohne einer ihrer Teilmengen anzugehören. Insofern ist ihre Zugehörigkeit unmittelbar universell« (Žižek 2009: 242).

Das »klassische Proletariat« hat in diesem Verständnis seine universelle Bedeutung verloren, die es noch bei Marx hatte. Dies ist nicht unplausibel, doch stellt sich zugleich die Frage, ob es sinnvoll ist, diese Universalität nun einer anderen definierbaren Bevölkerungsgruppe zuzuschreiben. Dies ist auch nicht das Verständnis von Žižek, der dieses Verständnis des Proletariats nicht als soziologische Beschreibung versteht; trotzdem scheint der Kurzschluss auf bestimmte Bevölkerungsgruppen und insbesondere der Ausschluss bestimmter Bevölkerungsgruppen in die Übersetzung der theoretischen Überlegungen in die politische Anwendung eingeschrieben zu sein.

Zugleich jedoch ergeben sich auch aus der theoretisch begründeten solidarischen Verbindung von Geflüchteten und UnterstützerInnen mit einem stabilen und häufig auch privilegierten Hintergrund strukturell begründete Konflikte. Der »Schrei« als Protest gegen die herrschende Gesellschaftsordnung ist den Geflüchteten und ihren UnterstützerInnen in Protestbewegungen gemeinsam, doch die Dringlichkeit der gesellschaftlichen Veränderung ist höchst unterschiedlich. Und ein gemeinsamer solidarischer Kampf auf Augenhöhe ist schwierig, wenn Risiken und Privilegien extrem ungleich verteilt sind.

Doch wenn es darum geht, gesellschaftliche Kohäsion in zeitgenössischen Gesellschaften zu entwickeln, dann bedarf es zeitgemäßer Übersetzungen von älteren Konzepten von Solidarität. Unter den beschriebenen Bedingungen erscheint dies schwierig, insbesondere, wenn man nach so umfassenden Verständnissen sucht, wie sie nationale, sozialistische oder christliche Solidarität bieten. Vielleicht besteht eine Chance darin, universalistische Lösungen aufzugeben und Solidarität über begrenzte Projekte zu entwickeln, die sich auf gemeinsame Interessen oder das gemeinsame Begehren beziehen und nicht auf die Konstruktion kultureller Unterschiede.

In diesem Sinne können künstlerische und kulturelle Projekte zur Entwicklung von Solidarität beitragen, aber es erscheint fraglich, ob diese Projekte tat-

sächlich als inter- oder auch transkulturelle Projekte definiert sein oder nicht eher die Frage der Kultur als »einer gesamten Lebensform« einfach ausklammern und sich stattdessen einer kulturellen Produktion verschreiben sollten, die auf einem gemeinsamen politischen Interesse beruht. Eine mögliche Grundlage für eine derartige Zusammenarbeit könnte die Devise darstellen, »on est ici, on est d'ici« – alle, die hier sind, sind auch von hier.

Literatur

- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Arendt, Hannah. 1981. »Es gibt nur ein einziges Menschenrecht«. In: *Praktische Philosophie/Ethik*, Reader zum Funk-Kolleg, Frankfurt am Main: Fischer, 152–167.
- Arendt, Hannah. 2001. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. München/Zürich: Piper.
- Balibar, Étienne. 1998. »Rassismus und Krise«. In: *Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten*, Balibar, Étienne und Wallerstein, Immanuel, Hg. Hamburg: Argument Verlag, 261–272.
- Böckenförde, Ernst-Wolfgang. 1976. *Staat, Gesellschaft, Freiheit. Studien zur Staatstheorie und zum Verfassungsrecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bruell, Cornelia und Monika Mokre. 2018. *Postmarxistisches Staatsverständnis*. Reihe Staatsverständnisse, Band 107. Baden-Baden: Nomos.
- Brunkhorst, Hauke. 2002. *Solidarität. Von der Bürgerfreundschaft zur globalen Rechtsgenossenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eribon, Didier. 2018. *Interview mit Didier Eribon*. <https://www.republik.ch/2018/02/19/interview-eribon-teil1>, <https://www.republik.ch/2018/02/20/interview-eribon-teil2> (04.05.2018).
- Europäische Charta für den Schutz der Menschenrechte in der Stadt*. 2004. https://www.stadt-salzburg.at/pdf/mit_der__europaeischen_charta_fuer_den_schutz_der_.pdf (04.05.2018).
- Förster, Jürgen. 2009. »Das Recht auf Rechte und das Engagement für eine gemeinsame Welt. Hannah Arendts Reflexionen über die Menschenrechte«. In: *HannahArendt.net. Zeitschrift für politisches Denken*, Ausgabe 1, Band 5, November 2009. <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/146/258> (04.05.2018).
- Gaus, Daniel. 2004. »Demokratie zwischen Konflikt und Konsens. Zur politischen Philosophie Claude Leforts«. In: *Die Rückkehr des Politischen. Demokratietheorien heute*, Flügel-Martinsen, Olivier, Heil, Reinhard, Hetzel, Andreas Hg. Darmstadt: WBG, 65–86.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gellner, Ernest. 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Göschel, Albrecht. 1996. »Aktuelle Probleme der Kulturpolitik: Legitimation, Qualität,

- Urbanität«. In: *Materialien zum 14. Workshop: Kulturpolitik und Restrukturierung der Stadt*, Brandner B.; Mattl S. Ratzenböck V. Hg. Wien-Salzburg: Kulturdokumentation. 1–24.
- Habermas, Jürgen. 1976/1982. Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden? In: *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*, Habermas, Jürgen, Hg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 92–126.
- Habermas, Jürgen. 1996. »Der europäische Nationalstaat – Zu Vergangenheit und Zukunft von Souveränität und Staatsbürgerschaft«. In: *Die Einbeziehung des Anderen – Studien zur politischen Theorie*, Habermas, Jürgen, Hg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 128–153.
- Hammar, Tomas. 1990. *Democracy and the Nation State: Aliens, Denizens, and Citizens in a World of International Migration*. Avebury: Aldershot.
- Holloway, John. 2016. *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Mokre, Monika. 2015. *Solidarität als Übersetzung. Überlegungen zum Refugee Protest Camp Vienna*. Wien: transversal.at.
- Münch, Richard. 1993. *Das Projekt Europa. Zwischen Nationalstaat, regionaler Autonomie und Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Perinelli, Massimo. 2016. »Post Colonia. Feminismus, Antirassismus und die Krise der Flüchtlinge«. In: *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*, April 2016. <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/post-colonia-feminismus-antirassismus-und-die-krise-der-fluechtlinge> (04.05.2018).
- Schiller, Friedrich. 1838. »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet«. In: Friedrich Schiller – *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Bd. 10. Stuttgart, Tübingen: Cotta, 69–84.
- Williams, Raymond. 1958/1989. »Culture is ordinary«. In: *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, Williams, Raymond, Hg. London: Verso, 3–14.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Auf verlorenem Posten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Žižek, Slavoj. 2012. »Das »unendliche Urteil« der Demokratie«. In: *Demokratie? Eine Debatte*, Agamben, G., Badiou, A., Žižek, S., Rancière, J., Nancy, J.-L., Brown, W., Bensaïd, D., Boss, K. ed Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Internetquellen

- <http://www.bvz.at/eisenstadt/eisenstadt-lehrling-nach-messerattacke-in-u-haft-burgenland-kriminaltaet-und-justiz/82.828.960> (04.05.2018).
- <http://www.krone.at/1663186> (04.05.2018).
- <http://www.krone.at/1663572> (04.05.2018).
- <http://www.noen.at/wr-neustadt/matzendorf-hoelles-opfer-nach-messerattacke-ausser-lebensgefahr-ermittlung-niederoesterreich-messerattacke/83.851.979> (04.05.2018).

- <https://derstandard.at/2000075673167/23-Jaehriger-gesteht-Messerattacken-in-Wien> (04.05.2018).
- <https://derstandard.at/2000023234175/Keine-Mitbestimmung-fuer-Auslaender-Jeder-vierte-Wiener-darf-nicht-waehlen> (04.05.2018).
- <https://derstandard.at/2000075799737/Messerattacken-in-Wien-23-Jaehriger-war-im-Vorjahr-in-Haft> (04.05.2018).
- <https://derstandard.at/2000076230935/Nach-Messerattacke-inhaftierter-Afghane-auf-Psychiatrie-verlegt> (04.05.2018).
- <https://kurier.at/chronik/wien/messer-attacke-afghane-wollte-zwei-mal-freiwillig-aus-reisen/313.375.091> (04.05.2018).
- <https://www.meinbezirk.at/villach/lokales/zeichnungen-sollen-fuer-gutes-benehmen-in-villachs-strandbaedern-sorgen-d1728497.html> (04.05.2018).
- Allgemeine Erklärung der Menschenrechte*. 1948. http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/ger.pdf (04.05.2018).
- Versammlungsgesetz 1953*, Fassung vom 01.04.2018. <https://www.ris.bka.gv.at/Geltende-Fassung/Bundesnormen/10000249/Versammlungsgesetz%201953%2c%20Fassung%20vom%2001.06.2018.pdf> (02.04.2018).

Abstract

Demokratie braucht die Solidarität der BürgerInnen; diese Solidarität wird durch die Konstruktion der Nation und kultureller Einheit hergestellt; für diese Konstruktion spielen Kunst und kulturelle Produktionen eine wichtige Rolle. Doch in zeitgenössischen Migrationsgesellschaften führt dieses Verständnis von Solidarität zum Ausschluss immer größerer Bevölkerungsgruppen von politischen Rechten. Dieser Ausschluss wird durch die Behauptung begründet und verstärkt, dass kulturelle Differenzen eine zentrale, negative Rolle für Solidarität spielen. Diese Situation führt nicht nur zur Diskriminierung der Ausgeschlossenen, sondern gefährdet auch die normativen Grundlagen demokratischer Gesellschaften. Die Universalität der Menschenrechte kompensiert den politischen Ausschluss nicht; Menschenrechte bleiben kraftlos, wenn sie nicht mit politischen Rechten verbunden sind.

Daher bedarf es neuer Formen der Solidarität, die als Übersetzung der klassischen Konzepte nationaler, christlicher und sozialistischer Solidarität verstanden werden können. Das sozialistische Solidaritätsverständnis geht von dem gemeinsamen politischen Interesse der Klasse der ProletarierInnen aus, das christliche Verständnis ist universell und bezieht sich auf alle Kinder Gottes, ist dabei allerdings eng mit der Idee der Barmherzigkeit verknüpft und daher eher hierarchisch als egalitär. Wenn man die Rigidität des klassischen sozialistischen Konzepts aufgibt und nicht eine vorgegebene Position in der Wirtschaftsord-

nung, sondern das gemeinsame Begehren als Grundlage von Solidarität versteht, so lässt sich ein neues Verständnis von Solidarität entwickeln, das Ausschlüsse nur temporär und wenig rigide produziert und sich damit auch dem universellen christlichen Verständnis annähert. Widerstand gegen die herrschende Gesellschaftsordnung könnte ein solches gemeinsames Begehren darstellen; er wird allerdings in vielen Migrationsgesellschaften mit unterschiedlichen Zielsetzungen und aus sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen heraus artikuliert.

Vor diesem Hintergrund argumentiert der Text dafür, allumfassende Konzepte von Solidarität aufzugeben und stattdessen gemeinsame solidarische Projekte zu entwickeln.

KEYWORDS: Solidarität, kulturelle Differenz, politische Rechte, Menschenrechte, Demokratie

4 Transkulturelle Dynamik und die kulturelle Vielfalt musikbezogenen Handelns

Transkulturalität bzw. Transkulturation – um damit das Prozesshaft-Dynamische besser zu kennzeichnen – bezieht sich auf eine Betrachtungsweise, die davon ausgeht, dass in der globalisierten Welt von heute einzelne Kulturen nicht mehr als abgrenzbare zu begreifen sind, sondern eher als ein sich fortwebendes globales Geflecht von sich gegenseitig durchdringenden und vernetzten Elementen.¹ Mit dem Begriff der »Transkulturalität«, den Wolfgang Welsch zu Beginn der 1990er Jahre in die deutschen Kulturwissenschaften einbrachte, geht er generell vom hybriden Dasein der heutigen kulturellen Verfasstheit aus. Er stellt die wachsende Auflösung der Grenzen von »Eigenem« und »Fremdem« fest.² Die Komplexität der modernen Kulturen ist als Ausgangslage für den Einzelnen eher als eine Art kulturelles Patchwork-Geflecht von Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten zu interpretieren. Nach Wolfgang Welsch (1994/2005/2009) sind es vier Merkmale, die Transkulturalität charakterisieren.

Auf der Makroebene sind es hier auf musikbezogenes Handeln angewendet:

1. Die polykulturelle »externe Vernetzung« von Kulturen und Lebensformen. Auf die Musik bezogen sind es die externen Vernetzungen von MusikerInnen, Musikgruppen und musikalischen Ausdrucksformen, die allesamt eine »Gemeinge- und Geschiebelage unterschiedlicher kultureller Muster« involvieren.

1 Ausführlicheres zum Thema »Musikkultur und kommunikatives Handeln«, »Musik als offenes Orientierungs-, Referenz- und Performanz-System« sowie zu den »Strategien der Intra-, Inter- und Transkulturation« s. den ausführlicheren Artikel des Verf. (Baumann 2015). Der vorliegende Beitrag bezieht sich mit einigen Erweiterungen auf dessen Zusammenfassung.

2 Fernando Ortiz verwendet den Begriff der »tranculturación« bereits um 1940 (vgl. Hildebrandt 2005: 342). Später bezog er den Sachverhalt der »tranculturación« in seiner Arbeit über afrokubanische Musikinstrumente (Ortiz 1955, bd. 5, 198) im Einzelnen auf eine Person, auf ein Dorf bzw. auf eine Bevölkerung, auf eine Institution oder auf eine Sache. Darüber hinaus erwähnt er die Begriffe der Akkulturation, der Re- und Dekulturation. Akkulturation involviert nach Ortiz ein »Geben und Nehmen«, sie beschreibt eine Anpassung an eine neue Kultur bei gleichzeitiger Dekulturation von Elementen des Vorangehenden (z.B. *deaffricanización*). Transkulturation ist nach ihm dreiwertig (*trivalente*) durch ein »tertium quid«. Als weitere analoge Begriffe sei u.a. auf »Hyperkulturalität«, einem virtuellen Nebeneinander in der Gleichzeitigkeit aller Differenzen und Transdifferenzen verwiesen (Han 2005).

2. Es ist der grundsätzliche »Hybridcharakter«, der sich bei den MusikakteurInnen, insbesondere dort abzeichnet, wo verschiedene Stilelemente hyper-textartig zusammenkommen.

Auf der Mikroebene sind es:

3. Die »Auflösung der Eigen-Fremd-Differenz« in der Entkoppelung von ethnischer, musikkultureller oder nationaler Identität.
4. Die zunehmend »transkulturelle Prägung der Individuen« und ihrer Gesellschaftsmitglieder, die nach einer singulären kulturellen Zugehörigkeit nicht mehr zuzuordnen sind, sondern schon in der Ausgangslage im dauernden Austausch stehen mit einer Vielzahl von hybriden Konzepten, Musikarten, Performanz-Stilen, Hörweisen und Praktiken (Welsch 2005: 323–328).

Transkultur steht in diesem Sinne quer zu Raum und Zeit, es ist eine Kultur des Vermischens und des Transformierens, oszilliert zwischen Differenzen, weist instabile Identitäten auf und verweist letztlich auf ein permanentes Neuverhandeln zwischen Ich und Wir, zwischen Lokalem und Globalem, zwischen Aspekten kulturell empfundener Räume und ihren verlorenen oder wiederentdeckten Zeiten. Im »globalen Dorf« von heute basieren die Prozesse der interkulturellen und transnationalen Durchlässigkeit auf den Einwirkungen einer akzelerierten Globalisierung und deren homogenisierenden, zugleich auch fragmentierenden und hybridisierenden Momenten. Diese sind geprägt durch die weltweite Dynamik multipler Kommunikationsformen, wie sie nach Arjun Appadurai (1995, 1998) gekennzeichnet wurden. Es handelt sich hierbei um Migrationen von ethnischen Gruppen, die Verbreitung neuester Technologien und Narrative der Medien, Ideen, Weltanschauungen und Ideologien sowie den ökonomischen Fluss von Finanzen und Kapital.³ Es sind Prozesse, die einhergehen mit einer Vermischung von vielfältigen kulturellen, religiösen und gesellschaftlichen Mustern im Verhalten, Konsumieren und Gestalten von Individuen und Gruppen. Die moderne Gesellschaft ist pluralistisch von unterschiedlichsten größeren und kleineren Elementen differenter Kulturen nachhaltig durchdrungen. Kulturelle Einzelmerkmale werden dadurch entnationalisiert und aus lokalen und regionalen Zusammenhängen gerissen, vom Inhalt her de-essentialisiert und de-territorialisiert. Räumlich ist gleichsam jeder Teil der Welt dem Individuum bausteinartig verfügbar sowie die Welt an jedem Ort in ihrer Vielfalt schon präsent ist. Das transkulturelle Individuum entpuppt sich als kulturelle »Bricolage«.

3 Die fünf Dimensionen des transnationalen Flusses sind nach Appadurai (1995, 296–300): *ethnoscape*, *mediascape*, *technoscape*, *ideoscape* und *financescape*.

»Die Trennschärfe zwischen Eigenkultur und Fremdkultur ist, aufs Ganze gesehen, dahin. In den Innenverhältnissen einer Kultur existieren heute ähnlich viele Fremdheiten wie in ihrem Außenverhältnis zu anderen Kulturen« (Welsch 2005: 325). So sind z.B. musikalisch eine Vielzahl von Klängen, Bildern und Performanz-Formen im Konzertbetrieb, in den Medien und insbesondere im Internet allgegenwärtig.⁴ Die einzelne Hörerin oder der einzelne Hörer kann sich gleichsam eine ganz individuelle oder zugleich auch mehrere »musikkulturelle« Identitäten zusammensetzen, die – im Vergleich zu der unmittelbaren näheren Umgebung – bereits eine ganz andere Sozialisierung sowohl im aktiven als auch im passiven Musikleben, Lernen, Lehren und Weitergeben veranschaulichen.⁵ »Transkulturationsprozesse führen also nicht zur Uniformierung und Homogenisierung eines kulturellen Raumes, sondern sowohl zur Auflösung alter als auch zugleich zur Produktion neuer Differenzen« (Hildebrandt 2005: 349).

Trotz der heutigen »externen Vernetzung der Kulturen« sowie ihrer kulturellen Ausdrucksmittel halte ich im Unterschied zu Wolfgang Welsch (Welsch 2005: 317) die Begriffe der »Akkulturation«, »Interkulturalität«, »Multikulturalität« etc. nicht für obsolet.⁶ Begriffe sind immer auch in ihrem historischen Kontext zu sehen und zu interpretieren, besonders auch dort, wo es darum geht, auf analytischem Wege divergierende Mechanismen und Meinungen des kommunikativen Handelns aufzuzeigen, soweit diese sich auch an bestimmten mu-

-
- 4 Man vgl. z.B. im Internet auf *YouTube* jene Tausende von Radiosendern aus der »ganzen« Welt, die nach verschiedenen Musikstilen, aber auch nach Genres und musikalischen Funktionen aufgelistet sind. Es ist gleichsam die klingende Omnipräsenz eines musikalischen Universums, aus dem das Individuum sich sein Hörverhalten selber zusammenbastelt.
 - 5 Identifizierende Selbstdefinitionen erfolgen z.B. mit Bezug auf ethnische Zugehörigkeiten als BayerInnen, Deutsche, TürkInnen, SintiZe RomNija, ImmigrantInnen wie auch als gesellschaftliche Gruppierungen, die geprägt sind durch Gender, Berufsgruppen, Landwirte oder Städter oder – im spezifischen Fall – als Musikgruppen, die sich durch einen besonderen historischen, populären, klassischen, kosmopolitischen oder wie auch gearteten zeitgenössischen Stil des Musizierens und Musikverhaltens diversifiziert charakterisieren.
 - 6 Wenn auch in der Sache die Kritik von Welsch an dem Herderschen Begriff der Kultur als »Kugelmodell« inhaltlich richtig sein mag, darf man aber nicht darüber hinwegsehen, dass Herder den inhaltlichen Begriff der Kultur im Welschen Sinn kennt. Herder differenziert zwischen »mancherlei Stufen der Kultur in mancherlei Veränderungen« und einer »Kette der Kultur in sehr abspringenden krummen Linien durch alle gebildeten Nationen«. Hierbei spricht er z.B. von der Kultur der Vernunft, Kultur der schönen Rede, der Moral und der Regierungsform usf. Letztlich wurzelt Herders Kulturbegriff in der Humanität als »Zweck des Menschengeschlechts«, in der »Humanität, d.i. Vernunft und Billigkeit« oder in der »Menschengüte und Menschenwahrheit« des einzelnen Menschen. Dieser Mensch ist schließlich – jenseits aller Grenzen – »mein Bruder [und meine Schwester], Teilnehmer an derselben Weltseele, der einen Menschenvernunft, der einen Menschenwahrheit« (Herder 1993: 397, 406, 409, 534; Klammer Verf.).

sikbezogenen Konzepten, Ausdrucksformen und Praktiken festmachen lassen. So wie man mit dem Begriff »Interkulturation« den überlappenden Ort »zwischen den Kulturen« meint, verweist auch »Transkultur« immer noch auf etwas, das über »irgendeine« Kultur oder über »mehrere« kulturelle Bezüge hinausweist. Letztlich schwingt in allen Deutungen etwas Unbestimmtes mit, das in seiner Eindeutigkeit nicht richtig zu fassen ist. Was – so wäre denn zu fragen – kommt nach der Transkultur? Aus diesem Grunde wird es wohl ratsam sein, den Begriff der Kultur immer in Verbindung mit den diversen auf die Sinne ausgerichteten »Künsten«, »Riten«, Glaubenskonzepten zu sehen, sei es Musikkultur, Theaterkultur, Sprachkultur, Religionskultur, etc. Für die Musik ergibt sich hiermit ein konkret spezifischer Bezug zu einzelnen Ausdrucks- und Tradierungsformen, Musikstilen, Genres, Repertoires, Hörweisen, Performanz-Praktiken und Szenen, die zueinander auch begrifflich in benennbaren Differenzen stehen, zugleich aber auch deren Vermischungen im Crossover, in Fusionen, im Transfer transkulturell definierter Diffusionen interpretierbar machen. Transkulturieren umreißt Prozesse der Differenz und der Transdifferenz in »Zonen der Unbestimmtheit«.⁷ Es sind Prozesse der oszillierenden Teilhabe an verschiedenen Zugehörigkeiten wie etwa Ethno-Classic (Mozart in Egypt 2006), SambaSunda (2007), Afro Celt Sound System (2012), »CubaBoarischen«, »Salsa Latin«, oder »Flamenco & Appenzell« (Castaño 2013).⁸ »Volksmusikalisches Crossover« (Oehme 2013: 184) »Volxmusik«, »VolksRock«, »Volxspunk«, »experimentelle und imaginäre Volksmusik« »Freefolk«, »Folkjazzvolksmusik« (Ringli/Rühl 2015: 66, 96), »Tradimix«, »Heimat- oder Lokalklänge«, oder ganz allgemein »Word Music« mögen hier einige Fingerzeige geben, wie es musikalisch gesehen zu einzelnen hybriden oder transkulturierten neuen und wandelbaren Formen kommt.⁹ Musikalische Szenen, Formen, künstlerische Praktiken, Stile und Genres sind in der Konzeptualisierung und Tradierung durch MusikakteurInnen keineswegs als abgeschlossene »Kugelgestalten« zu begreifen, sondern, als offene und elastische »Formen«, die – vor allem in der oralen und medialen

7 Die Differenz von kulturellem Element A zu kulturellem Element B ergibt im Crossover eine Transdifferenz (vgl. Allolio-Näcke/ Kalscheuer/ Manzeschke 2005; Kim 2014).

8 Hörbeispiele sind in der Literaturliste vermerkt, z.B. unter Mozart in Egypt (2006), SambaSunda (2007), Afro Celt Sound System (2012), »Flamenco & Appenzell« (Castaño 2013), etc.

9 Einen anschaulichen Überblick zu »hybridisierten« Formen und Stilen im Sinne von Volksmusik-internen »Innovationen« oder ihren Stil-externen »Akkulturationen« gibt zudem der Sammelband *Das Neue in der Volksmusik der Alpen* (Nußbaumer 2014) und *Die neue Volksmusik* (Ringli/Rühl 2015). Zur Hybridität im Allgemeinen vgl. Nederveen Pieterse (2005) und zur kritischen Analyse von »Narrativen der Authentizität« (als Gegenüberstellung zu hybriden Zwischenräumen) s. Regina Bendrix (1997) unter Einbezug der Aspekte von Geschichte, Forschung und Politik, von Stereotypen der nationalen Identitätsbildung einerseits und des Marketings andererseits.

Überlieferung – gestalterisch frei genutzt werden können und derart weiteren Veränderungen, aber auch neuen Vermischungen ständig zugänglich bleiben. Diese Wandelbarkeit und Dynamik hat Harald Huber (2014: 26f) beispielhaft anhand eines flexiblen »Stilfelder-Kugelmodells« für Musik, Genres, Traditionen und Szenen in Österreich analysiert.

Das »Eigene« und das »Fremde«, das »Andere« oder das für den/die betreffende/n Akteur/in jeweils »Neue« ist geprägt von einem sich verändernden oder zunehmenden Aktionsradius, abhängig von der bewussten oder unbewussten Konzeptualisierung im Interesse oder Desinteresse an stilübergreifenden Musikpraktiken, Formen oder Repertoireweisen. Da jeder Musikstil, jede Musikgattung oder jede Musikpraxis jeweils die innere Logik einer kommunizierten Wirkungsgeschichte aufweist, kann diese inhaltlich durch Individuen oder individuelle Gruppen weiterhin befolgt, imitiert, verändert, kolportiert oder mit anderen Praktiken und Formen hybridisiert, erneuert, revitalisiert, historisierend nachempfunden oder transkulturell imaginiert werden.

Wie innerhalb einer Musikgruppe selbst verschiedene Stilrichtungen, Konzeptveränderungen und Selbstdefinitionen einen Wandel über die Jahre erfahren haben, zeigt etwa das Fallbeispiel des lettischen Volksmusikensembles *Iļģi* in der Suche nach einer eigenen Identität (Boiko 2001: 116f.). Zu Beginn verfolgte die Gruppe ein strenges Konzept der Authentizität, entdeckte dann aber, dass Improvisationen und originale Kompositionen, die auf traditionellen Weisen beruhten, ihnen mehr Freiheit gaben. Mit der Zeit gewann das Anliegen der Erneuerung die Oberhand über den latenten Zwang, einer folkloristischen Tradition der Vergangenheit Folge leisten zu müssen. Was plötzlich als ideologischer »Zwang zur Authentizität« problematisiert wurde, führte auf einen neuen Weg, musikalisch eine zusätzliche andere Identität zu finden, die das Populäre miteinbeziehen konnte. Die Gruppe bezeichnete diese neue Art als »Postfolklore«. Ihnen wurde bewusst, dass ihre Musik fortan nicht mehr direkt zur Folklore gehörte, allerdings auch nicht zum Mainstream der Pop-Musik Lettlands. Mit einer nächsten Erweiterung der traditionellen Volksmusikbesetzung um akustische Gitarre, Bass-Gitarre und ein Set von Rock-Drums wandelte sich ihre Musik zum Folk Rock, obwohl man diese Stilweise wegen der fortgesetzten Verwendung traditioneller Instrumente Lettlands, weiterhin als ethnische Musik¹⁰ bezeichnen konnte, zumal in der Zwischenzeit das Ensemble

10 Mit »Ethnie« oder »ethnisch« wird jene feststellbare souveräne Einheit verstanden, die von den betreffenden Menschen selbst gewusst und gewollt wird. Die Selbstabgrenzung nach außen wird durch das Selbstverständnis, durch ein »Wir-Bewusstsein« dieser Gruppe oder Gruppen bestimmt. »Ethnische Gruppe« bzw. »Ethnizität« wird aber nicht nur über das Wir-Bewusstsein, sondern auch über das Fremdbewusstsein definiert. Mit »ethnisch« werden demnach (1.) jene musikalischen Merkmale und Repertoires bezeichnet, mit welchen sich die musikbezogene Wir-

eine Identitäts-Ikone für Lettland geworden war. Die Gruppe praktizierte und experimentierte fortan in unterschiedlichen Stilen und war inzwischen in ihren Musikstilen polyglott geworden. Sie gaben weder das eine noch das andere Konzept auf. Je nach Perspektive dominierte in ihrer Performanz der Kult um die Authentizität des Vergangenen, die populäre, omnipräsente Folk Music der Gegenwart oder die freie experimentelle Art eines Zukünftigen – jenseits präziser stilistischer Klassifikation. Das eigene Selbst streckte seine Hand aus, im Wunsch, ein Anderes oder ein Neues zu werden, um diese Entdeckungen mit anderen zu erleben und sowohl Freude als auch Leid mit ihnen gemeinsam zu teilen.¹¹

Hörbare Antagonismen musikalischer Werte und Normen

Letztlich ist es das »hybride Subjekt« (Reckwitz 2006), das sich Identitäten imaginiert, alte verwirft und neue erfindet und sich in der Gleichzeitigkeit einer Vielzahl von Optionen mit neuen Ausdruckformen sowohl auf intra-, inter- und/oder transkultureller Ebene artikuliert. Musikalische Begegnung findet im Spannungsgefälle von Ideen, Ideologien, Machtkonstellationen, von ästhetischem Spiel und interkulturellem Zusammenleben statt. Zwischen Respekt und Verachtung, Kolonialisierung, Idealisierung und Verdikt sind und waren traditionelle Musiken innerhalb des Mainstream immer auch Ausdrucksformen von Minderheiten und Randgruppen. Geschichten von Musik-Traditionen sind auch Geschichten der Dominanz, teils der Unterdrückung, teils der Verachtung und teils der Akzeptanz – zugleich auch Geschichten der Pflege von romantisierenden und imaginierten Traditionen sowie das konzeptorientierte Aushandeln musikalischer Werte, Identitäten und Normen nach dem Motto: »Wer bin ich und wie viele?« Die Antagonismen musikalischer Werte und Normen ergeben sich in der Vielfalt von mehrfachen »Zugehörigkeiten und Seinsweisen« (Wulf 2002). Je nach Offenheit des Hörens bzw. Ausübung unterschiedlicher

Gruppe selber als zusammengehörend identifiziert und von »anderen« Gruppen bewusst abgrenzt. »Ethnisch« bezeichnet (2.) aber auch jene charakterisierenden Identifikationsmerkmale, welche diesen Gruppen von anderen oder Fremd-Gruppen zuerkannt werden. Musikalisches Wir-Gefühl, Wir-Bewusstsein und Wir-Handeln basieren in der Regel auf solchen (ethnisch) religiösen, sozialen, sprachlichen, nationalen, physischen oder psychologischen Identifikationsmerkmalen bzw. auf deren kulturellen, geschichtlichen, ästhetischen oder weltanschaulichen Wertvorstellungen.

11 Auf diese Weise kodifizierte bereits der Weise Bharata Muni die vier fundamentalen Prinzipien der Kommunikation (*abhinaya*) in dem ihm zugeschriebenen *Natyasastra*, einer Abhandlung über Hindu Dramaturgie und Schauspielkunst, datiert zwischen 200 v.u.Z. bis 200 n.u.Z. (Ranade 2003: 103, 110).

Musikpraktiken sind TraditionalistInnen, EssenzialistInnen, PuristInnen und ÄsthetizistInnen ganz anderen Vorstellungen verpflichtet als etwa ModernistInnen, »NeutönerInnen«, WeltmusikerInnen oder FusionistInnen. Marketing, Eventkultur, Festivals und Musikmanagement folgen zwar ganz anderen Gesetzmäßigkeiten, bestimmen und prägen zugleich aber auch im Hintergrund jede individuelle Musikpraxis.

Die hörbaren Antagonismen zeichnen sich deshalb modellhaft im Musikverhalten ab. Es können sich lokale Gruppen in ihren traditionellen Regionalstilen gegenüber der Globalisierung im puristischen Widerstand (1.) reaktiv artikulieren (Re-Kulturation, Revitalisierung und Wiederbelebung der alten Traditionen) oder (2.) das eigenständige Musikleben zugunsten einer importierten und fusionierten Musik gänzlich aufgeben (passive Integration bzw. De-Kulturation). Im Prozess der kulturpolitisch orientierten Interkulturation dagegen können Musikgruppen sich (3.) zu einem beziehungslosen Nebeneinander von traditionellen und neu angelernten Musikstilen entscheiden (Kompartimentalisation, Bi-Musikalität, Segregation). Sie können ihren Musikstil allerdings auch mit einem oder mehreren regionalen oder »fremden« Musikstilen vermischen (synkretisieren, Hybridisierung bzw. transkulturell transformieren) oder bereits »transkulturierte« Musikstile übernehmen und diese mit ihren eigenen lokalen Mustern gleichsam »authentisch« neu aneignen und weiterführen (»neue Authentizität der Performanz«). Die unterschiedlichsten »Zugehörigkeits- und Seinsweisen« werden bei einzelnen Individuen oder Musikgruppen nicht nur im Verlaufe ihrer Biografien als Nacheinander, sondern oft auch parallel im Nebeneinander innerhalb eines Programms praktiziert.

Das »Andere« in der Interkulturation ist oftmals eine neue Konfiguration in der Vermengung von Stilen, Rhythmen, Gattungen, Ensemble-Besetzungen und Performanz-Praktiken. Diese können sich auf unterschiedliche Strategien berufen:

Bei der Strategie der *Kompartimentalisation* wird ein neu angeeigneter Musikstil mit dem traditionellen nicht vermischt. Im Ablauf eines Musikstückes können aber auch zwei getrennte Musikstile im zeitlichen Hintereinander verknüpft werden, wie zum Beispiel bei einem fränkischen Lied, »Kennst du net des Fritzengerchla«, das von der Frankenband vorerst auf ganz traditionell-regionale Weise gespielt und im zweiten Durchgang in eine Dixie-Version umgemünzt wurde.¹²

Im *Crossover*, d.h. in der Strategie des Vermischens und Durchdringens zweier Stile, kann z.B. Ethno aus Ägypten auf Klassik treffen. In der

¹² Eigene Tonaufnahme, Nürnberg, 22.02.1984 (Nr. 822). Hörbeispiel: vgl. *Volksmusik in Franken* (1984, D 6).

Hybridisierung, wenn Elemente aus zwei oder mehreren differenten Traditionen zusammengemischt werden, können plötzlich musikalische Formen, Stile und Instrumente aufeinanderprallen, die wie bei der *Alpenfusion* der Bayerischen Kerberbrothers (1998) ein Kontrastprogramm ergeben, indem transglobaler Mix, Ethno-*Underground*, zeitgenössischer Jazz-Groove, Rockmusik, Rap, Alpenhorn, Zither, Jodler und Hackbrett zueinander finden und gegeneinander antreten.

Eine *bi-kulturelle Strategie des paritären Miteinanders* verfolgten etwa die Schweizer Jodlerin Christine Lautenburg und die Schwedin Anna Lindblom (2000) mit ihren »Hirtenrufen«, die beide traditionellen Stile im Duett zu einem feinen komplementären Klang-Geflecht verweben. Dies trifft natürlich auf zahlreiche MusikerInnen zu, wenn sie musikalisch seitens ihrer Eltern zwei unterschiedliche Migrationsgeschichten repräsentieren und in einem bi-kulturellen Umfeld eine Wahl für den einen oder anderen Teil treffen oder aber ganz neue Wege gehen in einem wechselseitig verflochtenen musikalischen Miteinander.

Eine *multi-ethnisch konzipierte Komposition* wie »Book of Roses« von Andreas Vollenweider (1991) bildet, als weiteres Beispiel, die Grundlage für Klänge von 16 traditionellen Musikinstrumenten aus aller Welt in der Verknüpfung u.a. mit dem südafrikanischen *a-capella* Chor der Ladysmith Black Mambazo, einem bulgarischen Männerchor und dem rätoromanischen Chor Curin Curschellas. Das »Neue« und »Fremde« konstituiert sich dergestalt als hybride Konfiguration, als unverhoffte Hörerfahrung zwischen Bekanntem und Unbekanntem. In der Re-Lokalisierung von »fremden Klängen« werden alte Hörgewohnheiten und Verhaltensmuster bewusst durchbrochen und fordern Zuhörer und Musiker zu einem neuen Umgang mit dem »Ungewohnten« heraus.

Jede neue Stilveränderung passt sich gewiss auch einem Zeitgeist an. Dementsprechend bleiben viele Formen der neuen Volksmusik und der Weltmusik auch den Prozessen des Alterns unterworfen. Experimentelle Volksmusik, »World Music« und »Global Pop« (Taylor 1997) können sich je nach Konstrukt im bi- und multikulturellen sowie im grenzüberschreitend-transkulturierten Raum bewegen. Inzwischen gibt es zahlreiche *multi-ethnisch besetzte Musikergruppen*, wie etwa die jüdisch-arabisch-amerikanische Musikgruppe Bustan Abraham (Charno 1995 I: 5) oder Hubert von Goisern, wenn er etwa auf der Afrika Tournee zusammen mit dem ägyptischen Superstar Mohamed Mounir auftritt, sodass sich alpenländische Folklore mit Sufi-Musik, Pop und Rock verbindet. Das »Neue« zeichnet sich bei ihnen in der musikalischen Entgrenzung von Stilen, Gattungen und Spieltechniken »zwischen Orient und Okzident« ab. Internalisierte Musikkonzepte werden bewusst durchkreuzt.

Trotz Globalisierung bleiben stilistische Abgrenzung und Begrenzung weiterhin treibende Kräfte und spiegeln sich vor allem in Re-Kulturationen und Re-Lokalisationen, in Phänomenen der *Historisierung überlieferter Musikstile*. Selbst re-essentialisierende und re-ethnisierende Rückbesinnungen ringen um vermeintliche Antworten auf die Modernisierung, Technisierung, und Globalisierung. Ihre Reaktionen können reflexhaft auf ungewohnte Hybridisierungen sein, aggressiv und heftig oder offen gegenüber ihren transkulturellen Ausgangsmustern.¹³

Beispielhaft für einen transkulturellen Ansatz mag das *multi-ethnisch besetzte* Ensemble Afro Celt Sound System sein (2012). Fusioniert werden hier irisch-gälische Musikstile mit diversen afrikanischen Rhythmen und Instrumenten mit moderner Tanzklubmusik zu Keyboard, Dancefloor Samples und Dubbing. Zum irisch klingenden Teil der Gruppe gehören ein meist in Gälisch singender *sean nós*-Sänger und ein *Bodhrán*-, *Whistle*- und *Celtic Harp*-Spieler sowie eine *Uilleann*-Dudelsackspielerin. Die Afro-Klänge steuern Gastmusiker aus Guinea und aus Nigeria bei (*Balafon*, *Talking Drum*, *Jembe*, indische *Dhol* und *Kora*). Nach Simon Emmerson, dem britischen Erfinder, Gitarristen, DJ und Bandleader des Afro Celt Sound System (2012), gibt es für die Band keine Regeln und man arbeitet auch nicht mit einem ausschließlichen Genre. Hervorzuheben ist im Wesentlichen die eklektische »World Fusion« mit mehreren Minuten dauerndem *Ambient-Dubbing* und der Magie des musikalischen Morphing, wo man sich innerhalb einer Minute in Afrika oder Irland wähnt und in der nächsten bereits in einem *Folk Club* oder bei einem *Techno Rave*. Die Afro Celts verwenden beim Disco-Sound keine Samples, die sie vorher nicht selbst eingespielt haben. Schlagzeug, Bass und Keyboard werden nicht live vorgetragen, sondern kommen wie die meisten Klänge aus dem DAT-Recorder. Afro-irische Ethno-Elemente, Live-Instrumentalspiel, Musik-Samples, Techno und *Surround Mixes* synthetisieren sich zu einer differenzierten und zugleich kommerziellen Mischung aus New Age, Postrock und *Global Dancefloor*. Sie sind sowohl »hier« als auch »dort«, sie sind Botschafter von Marketing-Projekten und das Ergebnis von multiplen Kulturdialogen, sie sind Grenzgänger, die die Dynamik des globalen Flusses über die Regionen hinweg aufrechterhalten und zugleich das Widerständig-Regionale als differenzierendes Merkmal in das transkulturelle Patchwork eines weltweiten Netzwerkes von Tournéeen, Verkaufscharts und Vertriebssystemen einfließen lassen (vgl. Baumann 2006: 445f.).

Die vielfältigen Möglichkeiten, differente Klänge unterschiedlicher Kulturen musikalisch-dialogisch zusammenzubringen, erforschen auch MusikerInnen sowie KomponistInnen aus mehr als 20 Ländern Asiens, Europas und den bei-

13 Ein Querschnitt zu musikalisch-hybriden Stilen, Genres und Ensembles s. Charno (1995).

den amerikanischen Kontinenten in ihrem pan-orientalischen *Silk Road Project* von Yo-Yo Ma (2012). Sie kreieren neue Klänge und Performanz-Praktiken auf der Grundlage von traditionellen Klängen, sprengen aber zugleich die engen Grenzen der eigenen traditionellen Vorstellungswelten.¹⁴ Sie wollen aus den Containern des eigenkulturellen Bewusstseins ausbrechen und eine Balance finden zwischen den multiplen Differenzen der Einzel-Enkulturationen und des Interkulturell-sozialisiert-Anderen, um letztlich im Prozess des transkulturellen Gestaltens, in einem grenzüberschreitenden Miteinander die musikalische Welt als Ganzes neu und anders zu erfahren. »A new way of thinking is possible, a new consciousness – perhaps a new enlightenment – that brings arts and science back together« (Ma 2012).

Ethnomusikologie »in Times and Places of Trouble«

Vielleicht sind die zukünftigen Modelle der kreativen Kommunikation jenseits von Kulturdebatten zu führen.¹⁵

Kultur wäre dann ein sich Zurückbesinnen auf die individuelle Kreativität innerhalb eines Repertoires von unterschiedlichen Verhaltens- und Repertoiremodellen, die sich weder an Orte, Kulturen noch Zeiten krampfhaft klammern.

Verhandelbar bleiben Strategien und Bewusstseinsformen von tradierten, innovierten, von akkulturierten und transkulturierten Perspektiven der Nach-Moderne. Die Spannweite bewegt sich zwischen überregionaler Anpassung, scheinbarer Homogenisierung und lokaler Neu-Differenzierung, zwischen Authentizität, Synkretismus, Widerstand und politischer Anerkennung von Minderheiten (Hemetek 2006). Interkulturelles Prozedere und Transkulturation verlangen von jeder Musikerin oder jedem Musiker und von jeder Musikgruppe für jedes einzelne Musikstück praktische Entscheidungen. Diese bewegen sich semantisch nicht zuletzt auch zwischen Fragen der Ökonomisierung, Ästhetisierung und massenmedialen Verbreitung von Musik und Musikstilen. Verhandelt werden mit jedem Musikstück überlieferte Werte, Formen und Klänge und

¹⁴ »Die Schärfe, in der Grenzen gezogen und wahrgenommen werden, kann hierbei durchaus schwanken. Grenzen sind erkennbar zwischen Musik und Nicht-Musik, zwischen Gattungen wie auch zwischen Individuen, Gruppen und Kulturräumen. Gleichzeitig werden die genannten Grenzen [...] fortwährend überschritten – was jedoch keineswegs als ein Argument für ihre Leugnung oder grundsätzliche Diskreditierung herhalten darf.« (Morgenstern 2014, 115).

¹⁵ Vgl. hier die von Timothy Rice (2014) genannten neueren Topoi der Ethnomusikologie »in times and places of trouble«: Musik, Krieg und Konflikt; Musik, erzwungene Migration und Minderheiten-Studien; Musik, Krankheit und Heilen; Musik und Naturkatastrophen; Musik, Gewalt und Armut; Musik, Klima-Änderung und Umwelt.

Praktiken, insbesondere aber auch Fragen der künstlerischen oder politischen Hegemonie, der Ästhetik, der Spiritualität und natürlich auch die der Macht der Medien, des Kommerzes, der Honorare und der Urheberrechte: Wie verhält das Individuum oder eine Musikgruppe sich im Umfeld kultureller Mehrfachzugehörigkeit? Wie kommuniziert man (1.) gegenüber dem Anderen, gegenüber anderen Musikstücken oder Musikstilen in der eigenen binnenkulturellen Umgebung (*intra*-kulturell gesehen). (2.) Wie grenzt man sich gegenüber anderen MusikerInnen und »fremden« Musikstilen ab (*inter*-kulturell gesehen) und (3.) wie verhält man sich gegenüber der *trans*-kulturellen Konzeption von musikalischen Fusionen und ihren de-territorialisierten Klangphänomenen, die letztlich im hyperkulturellen Raum¹⁶ ihrer Herkunft und ihrer narrativen Erinnerung verlustig geworden sind?

Ausgehandelt werden traditionelle, bekannte und unbekannte Weltbilder, alte und neue Stilelemente und Musikpraktiken. Gehandelt wird zwischen den MusikerInnen der Einzelgruppe auf der einen Seite, den Medien, Produzenten und Zuhörern auf der anderen Seite: Wie und für welchen Zuhörerkreis soll ein (überliefertes) Musikstück oder eine (neue) Komposition gestaltet werden, damit diese eine Chance hat, auf dem regionalen, interkulturellen und/oder globalen Markt akzeptiert und gehört zu werden? (Berger/Carroll 2003). Es sind Narrative zwischen Politik der Ausgrenzung und Abgrenzung, zwischen Anerkennung und Zurückweisung, Freiheit und Gewalt. Was sich im Räderwerk der musikalisch kleinen Welt abzeichnet, kündigt von kulturellen Auseinandersetzungen im Großen. Die Zeiten sind schwierig geworden. Wiederkehrende Konflikte suchen erneut eher das Trennende als das Verbindende. Es sind Konflikte zwischen Mehrheitsgesellschaft, ImmigrantInnen und Asylsuchenden, zwischen sozialen Randgruppen und Ausgegrenzten und zwischen unterschiedlichen religiösen Gruppierungen. Angesichts der Ängste vor Hetze, Gewalt, Vertreibung, Krieg, Terror und Ebola gilt letztlich das Postulat der kulturellen Zielorientierung: Mensch zu sein und menschlich zu bleiben – inmitten der Diversität und Transdifferenz, getragen von Empathie für das »Wie-auch-immer-Andere« und offen für die »Idee von der Menschheit als etwas zu Verwirklichendem« (Ulrich 2005: 214).

Das prospektive Narrativ der Transkulturalität handelt auf der Grundlage eines interkulturellen Toleranzgebots der gegenseitigen Verbundenheit.¹⁷ Es ist das SELBST, das im individualisierten »Neuen« eine kreative Alterität entdeckt. Im potentiellen WIR – jenseits vom Eigenen und Fremden – öffnet sich die

¹⁶ Vgl. Han Byung-Chul (2005), s. auch Anm. 2.

¹⁷ Zur Methodologie des Toleranz-Dialogs sowie den Grenzen der Toleranz (siehe Yousefi/Mall 2005: 76–102).

Erfahrung eines transkulturellen Bewusstseins als »Ökologie des einen Geistes« von UNS ALLEN in seiner Vielfalt des Einen. Denn »Freiheit [...] findet man nicht in egozentrischen oder ethnozentrischen Reichen. Echte Freiheit, wahre Freiheit, liegt in der großen Weite eines weltzentrischen Bewusstseins, das sich wiederum zu unendlichen Weiten des einen GEISTES und des ursprünglichen Selbst öffnet, eines Selbst, an dem alle fühlenden Wesen Anteil haben« (Wilber 2001: 385). Wenn es darum geht für die Zukunft – »zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung« »eine planetarische Welt zu bauen und zu bewohnen, dann müssen wir lernen, unsere Neigungen zum Anhaften, besonders in ihren kollektiven Formen, durch Loslassen zu überwinden« (Varela u.a. 1995, 344).

Literatur

- Allolio-Näcke, Lars, Britta Kalscheuer und Arne Manzeschke, Hg. 2005. *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Appadurai, Arjun. 1995. »Disjuncture and Differences in the Global Cultural Economy«. In: *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, M. Featherstone, Hg. London: Thousand Oaks / New Delhi: SAGE Publications, 295–310.
- Appadurai, Arjun. 1998. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baumann, Max Peter. 2006. »Weltmusik-Musiken der Welt«, in: *Duden-Musik: Lehrbuch SII, Gymnasiale Oberstufe*, Peter Wicke (Hg.). Berlin: Duden Paetec Schulbuchverlag, 385–447.
- Baumann, Max Peter. 2015. »Glokale Klänge tradieren, verhandeln und kommunizieren«. In: *Traditionelle Musik: Überliefern – verhandeln – vermitteln*, Ursula Hemetek, Marko Kölbl, Daniela Mayrlechner, Hande Sağlam, Hg. Klanglese, Bd. 10. Wien: Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 15–51.
- Bendix, Regina. 1997. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Berger, Harris M. und Michael Thomas Carroll, Hg. 2003. *Global Pop, Local Language*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Boiko, Martin. 2001. »Latvian Folk Music Movement in the 1980s and 1990s: From ›Authenticity‹ to ›Postfolklore‹ and Onwards«. *the world of music* 43/2+3: 113–118.
- Charno, Jeffrey, Hg. 1995. *Planet Soup. A Stirring Collection of Cross-Cultural Collaboration & Musical Hybrids*. Roslyn, NY: Ellipsis Arts. Buch mit 3 CDs–3451–3.
- Han Byung-Chul. 2005. *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*. Berlin: Merve.
- Hemetek, Ursula. 2006. »Applied Ethnomusicology in the Process of the Political Recognition of a Minority: A Case Study for the Austrian Roma«. *Yearbook for Traditional Music* 38: 35–57.

- Herder, Johann Gottfried. 1993. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [1784–1791] Textausgabe mit einem Vorwort von Gerhart Schmitt. Wiesbaden: R. Löwit.
- Hildebrandt, Matthias. 2005. »Von der Transkulturalität zur Transdifferenz«. In: *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer und Arne Manzeschke, Hg. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 342–352.
- Huber, Harald. 2014. »Volksmusik zwischen Tradition und Popularität«. In: *Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der »Neuen Volksmusik« und anderen innovativen Entwicklungen*, Thomas Nußbaumer, Hg. Schriften zur musikalischen Ethnologie, 4. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 23–37.
- Kim, Jin-Ah. 2014. »Aneignung und Interferenz: Musikalische Transfer- und Transformationsprozesse in der Gegenwart«. In: *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*, Jin-Ah Kim und Nepomuk Riva, Hg. Berlin: Ries & Erler, 120–150.
- Morgenstern, Ulrich. 2014. Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen in Volksmusik-kulturen. *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 63: 113–131.
- Nederveen Pieterse, Jan. 2005. »Hybridität, na und?«. In: *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer und Arne Manzeschke, Hg. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 396–430.
- Nußbaumer, Thomas, Hg. 2014. *Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der »Neuen Volksmusik« und anderen innovativen Entwicklungen*. Schriften zur musikalischen Ethnologie, 4. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 23–37.
- Oehme, Karoline. 2013. *Volksmusik in der Schweiz. Kulturelle Praxis und gesellschaftlicher Diskurs*. Culture: Schweizer Beiträge zur Kulturwissenschaft, 7. Münster: Waxmann.
- Ortiz, Fernando. 1952–55. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*. Bd. 1–5. Habana: Publ. de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
- Ringli, Dieter und Johannes Rühl, Hg. 2015. *Die neue Volksmusik. Siebzehn Gespräche und eine Spurensuche*. Zürich: Chronos Verlag.
- Ranade, Ashok D. 2003. »Traditional Musics and Composition in the Indian Context«. *the world of music* 45/2: 95–112.
- Reckwitz, Andreas. 2006. *Das hybride Subjekt. Eine Theorie von den Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück-Wissenschaft.
- Rice, Timothy. 2014. »Ethnomusicology in Times of Trouble«. *Yearbook for Traditional Music* 46: 191–209.
- Ulrich, Hans G. 2005. »Zur politiktheoretischen Debatte über den Multikulturalismus und ihre Grenzen«. In: *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer und Arne Manzeschke, Hg. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 205–218.
- Taylor, Timothy D. 1997. *Global Pop. World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson und Eleanor Rosch 1995. *Der mittlere Weg der Erkenntnis. Der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung*. München: Goldmann Verlag.
- Welsch, Wolfgang. 1994. »Transkulturalität. Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen«. *Via Regia – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* (Europäisches

- Kultur- und Informationszentrum in Thüringen, Hg.) 20: 1–19. http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf (04.05.2018).
- Welsch, Wolfgang. 2005. »Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften«. In: *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer und Arne Manzeschke, Hg. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 314–341.
- Welsch, Wolfgang. 2009. »Was ist eigentlich Transkulturalität?«. In: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg und Claudia Machold, Hg. Bielefeld: Transcript Verlag, 39–66.
- Wilber, Ken. 2001. *Einfach »Das«. Tagebuch eines ereignisreichen Jahres*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Wulf, Christoph. 2002. »Anthropologie – Alterität – transkulturelle Bildung. Statement des Fachausschusses Bildung und Erziehung der Deutschen UNESCO-Kommission«. *Unesco heute online*, Ausgabe, November 2002.
- Yousefi, Hamid Reza. 2014. *Grundbegriffe der interkulturellen Kommunikation*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Yousefi, Hamid Reza und Ram Adhar Mall. 2005. *Grundpositionen der interkulturellen Philosophie*. Interkulturelle Bibliothek, 1. Nordhausen: Traugott Bautz.

Hörbeispiele

- Afro Celt Sound System. 2012. *Afro Celt Sound System. Vol. 2: Release*. [ibid. Real World 1999 – CDRW 76: Beisp. Nr. 5: »Big Cat«]. <https://realworldrecords.com/artist/340/afro-celt-sound-system>, <http://www.afroceltsoundsystem.com/> (04.05.2018).
- Castaño, Bettina. 2013. [Website:] Bettina Castaño, die mit den Kulturen tanzt (Flamenco & Appenzell, 30.10.2013). <http://www.castano-flamenco.com> (04.05.2018).
- Castaño, Bettina. 2013. <http://www.srf.ch/news/regional/ostschweiz/flamenco-trifft-auf-streichmusik> (04.05.2018).
- Kerberbrothers. 1998. *Alpenfusion. A Nuis Feeling: Alpine & Transglobal Ethno Jazz*. Bogner Records 401289768493.
- Lautenburg, Christine und Anna Lindblom. 2000. »6. Hirtenrufe«. In: CD *Tanz und FolkFest Rudolstadt, 7.–9. Juli 2000*. HeiDeck LC 09155.
- Ma, Yo-Yo. 2012. *Silk Road Project* (gegründet von Yo-Yo Ma 1998). Boston, MA. <http://www.silkroadproject.org/>, http://en.wikipedia.org/wiki/Silk_Road_Project (04.05.2018), <http://www.yo-yoma.com/sounds-symphonies-archive/silk-road-journeys-beyond-the-horizon/> (02.06.2018)
- Mozart in Egypt. 2006. *Mozart in Ägypten. Mozarts Meisterwerke verschmelzen mit orientalischen Klängen und Rhythmen*. Nach einer Idee von Hughes de Courson und Ahmed al Maghraby. Vol. 1 und 2. Virgin Cla (EMI). ASIN: B000EMSIDK.
- Volksmusik in Franken. *Eine ethnomusikologische Dokumentation*. Kommentar: Max Peter Baumann. Aufnahmen: M.P. Baumann, K.-H. Fischer, C. Schemm, S. Schumm, St.

- Zachmeier. Hof: Oberfränkische Verlagsanstalt. (LP Doppelalbum, Dynosound 510584 A-D).
- Vollenweider, Andreas. 1991. *Book of Roses. Sixteen Episodes, Four Chapters*. Columbia COL 468827-2; Website http://de.wikipedia.org/wiki/Andreas_Vollenweider (26.04.2018).
- SambaSunda. 2007. *SambaSunda/ Indonesia. Gamelan with a Kick*. Kapa Productions. <http://kapa-productions.com/sambasunda> (26.04.2018).

Abstract

Kulturen begegnen sich nicht. Es sind Menschen, die sich in einem intra-, inter- oder transkulturellen Umfeld begegnen. Ihre Interaktionsräume sind geprägt vom Aushandeln unterschiedlicher Wertekonzepte in der Produktion und Reproduktion lebensgeschichtlichen Sinns. Tradiert und kommuniziert werden von Einzelnen, Gruppen, Verbänden oder Vereinen unterschiedliche Narrative der Weltsicht mittels Sprache, religiösen oder profanen (Alltags)Ritualen und mittels Musikperformanz-Praktiken im Kontext von Festen und Feiern, die bestimmt sind durch das breite Spektrum der Transformation zwischen Unterhaltung, Freizeit, Glauben, Ästhetik und Spiritualität. Verhandelt werden mentale Konstrukte und musikalische Ausdrucksformen des Lokalen, des Regionalen, Nationalen und/oder Transnationalen in der Auseinandersetzung mit vergangenen, gegenwärtigen oder zukunftsbezogenen Narrativen und Imaginationen. Es ist besonders das Bestreben nach Distinktion, die einzelne Musikgruppen dahingehend motiviert, ihre Musikstile und Genres einerseits zu begrenzen, andererseits auch zu entgrenzen durch Innovationen und Stilvermischungen (*fusion/crossover*). Treibende Kräfte der transkulturellen Entgrenzung sind Migration (Ent-Regionalisierung), interkulturelle Kommunikation, Technisierung und medialer Wandel, aber auch forcierte Ästhetisierung und Perfektionierung der Aufführungspraxis sowie eine voranschreitende Transkulturation mit »externer Vernetzung und internem Hybridcharakter« (Wolfgang Welsch).

Die »Kultur der Übergänge« hat im theoretischen Diskurs den alten essentialistischen Kult um das »Echte«, »Wahre« oder »Authentische« längst abgelöst, was allerdings nicht heißt, dass Individuen und einzelne Organisationen diese Konzepte nicht weiterhin für sich in einem normativ bestimmten Musikhandeln vertreten. Die perspektivische Vielfalt zeigt sich gerade in der »permanenten Revolution der [Kultur-]Begriffe« (Robert Menasse) sowie in der Koexistenz und Gleichzeitigkeit unterschiedlichster musikbezogener Narrative und Handlungspraktiken, die auf der Konzeptualisierung von Interkultur, Transkultur oder Hyperkultur basieren. Im Konglomerat von Differenzen und Transdifferenzen

offenbart sich der besonders fluide Charakter einer jeden kulturellen Dynamik, die sich zwar auf identitätsstiftende Merkmale wie »Eigenes«, »Fremdes«, »Anderes«, »Neues« oder »neue Musikstile« bezieht, jedoch – im Vollzug der Musikperformanz – durch das hörbare Transzendieren dieser Grenzen diese zugleich sprengt.

KEYWORDS: interkulturelle Dynamik der Musik, Transkulturalität und Musik, Globalisierung und Musik, musikalische Werte und Normen, World Music

5 Transculturality and the Meeting of Knowledges

The Historical Configuration of Monocultural Universities

I will offer here a dialogue with the *Transkulturalität_mdw* project developed by the University of Music and Performing Arts of Vienna based on a similar initiative I started at the University of Brasília in 2010, called Meeting of Knowledges, designed to open a transcultural and pedagogical innovation at Brazilian universities. I believe we can exchange our ideas and proposals to reach the same goal of restructuring our academic institutions in order to make them more diverse, both culturally and in terms of their curricula and in the racial, ethnic and social profile of their students and professors.¹ My view of the Austrian academic situation is based on the works of Ursula Hemetek about the country's musical diversity, with special attention to her study of the music of minority groups.²

As I understand it, the University of Music and Performing Arts Vienna still adopts a monocultural profile, mainly because the performing arts of the minority groups that form part of the country are not fully represented in the curriculum of the various courses and disciplines. Of course, this systematic exclusion of non-hegemonic cultural traditions is a common profile in most European universities and it is connected with the formation of nation states on the continent during the last two centuries, especially through the ideology derived from the French Revolution: one nation, one people, one language. We can take the word 'language' here and extend it, metaphorically, to mean: one musical system, one scientific paradigm, one worldview, etc. Seen from this broad historical and civilizational point of view, the proposal of changing the University of Music from a monocultural to a transcultural space is quite revolutionary and, I believe, sets an important precedent for universities all over Europe.

¹ This article is based on the lecture which I gave in Vienna in May 2016. I would like to thank Ursula Hemetek for the kind invitation, Daliah Hindler for her welcome and support, Wei Ya-Lin for the further exchanges and conversations, and Ismael Ivo for sharing the evening of that conference with me. I am also thankful to Leticia Vianna, Mariana Cruz and Bergson Queiroz for helping me to clarify aspects of my arguments, and Felipe Oliveira for his help with the manuscript.

² See Hemetek 2010 and 2015.

In the case of Vienna, it has concentrated on the musical tradition of the Austrian majority population (Western art music) and has excluded the musical traditions of the country's ethnic minorities. In Brazil, our universities have been monocultural since their foundation, as a consequence of the colonized mentality of the State's elites that decided to reproduce in our country the complete model of European universities in all areas of knowledge. Our music faculties only teach the Western musical system. Most of them concentrate entirely on the Western classical tradition; and some, more recently, have offered a new course on popular music with an emphasis on the more erudite side of the genre, such as bossa nova, jazz, and the style known as MPB (Brazilian popular music). The overwhelming influence in the curriculum of this popular music syllabus is the Berklee College of Music in the United States, which follows the Western musical system. We can see, therefore, that the greatest part of Brazilian musical traditions is not represented at all in our music faculties.

Transculturality presupposes building a space for dialogue, and each person who comes to take part in that dialogue brings his/her own voice and positions himself/herself in his/her own location. I approach the present discussion as someone positioned in Latin America and who is engaged in a decolonizing and anti-racist agenda, both within academia and in the outward public sphere. Although we share the same desire for inclusion and expansion of our cultural horizons, we have both stood, until now, in quite opposite geopolitical locations: the University of Music and Performing Arts Vienna is at the very center of the global North, whereas the University of Brasília is right in the middle of the global South. Vienna excels in the teaching and reproduction of the Western musical system that has been globalized in the last two centuries as a result of imperialism and colonialism. On the other hand, Brasília is an example of a non-European academic institution that has been colonized by that globalized musical monoculture. Due to specific historical processes pertaining to each university, they have reproduced, until now, a chronic pattern of cultural segregation. Thus, in spite of the geopolitical differences, they ended up becoming monocultural academic institutions. In the case of Brasília, we are trying to promote a radical change of direction based on transculturality as a decolonizing, anti-discriminatory and all-inclusive institutional value.

Transculturality as desire and as a concept

Before I present the Brazilian experience, I will offer a brief theoretical discussion of transculturality with a basic transcultural grammar, invoking concepts and ideas from various different epistemic traditions. My first reference comes

from Latin America. In 1940, Cuban anthropologist and ethnomusicologist Fernando Ortiz articulated ideas of the mixing of races and of cultures which have been current on the continent since colonial days, and argued how they were active in all the Cuban ethnic groups and cultural traditions in a general dynamic process he called transculturation. In his own words:

I am of the opinion that the word *transculturation* better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another, because this does not consist merely in acquiring another culture, which is what the English word *acculturation* really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a deculturation. In addition it carries the idea of the consequent creation of new cultural phenomena, which could be called neoculturation. In the end, as the school of Malinowski's followers maintains, the result of every union of cultures is similar to that of the reproductive process between individuals: the offspring always has something of both parents but is always different from each of them (Ortiz 1995: 102–103).

Ortiz's essay is a landmark in the consolidation of the concept. His view on transculturation implies the effect of multiple causalities, typical of complex systems, where all the groups involved have agency, and the result is a generalized mutual influence. Consequently, he mentioned the names of all the groups that arrived in Cuba since the colonial days and have shaped the nation: Indigenous peoples, enslaved Africans, Asians, and Europeans. This way, transculturation places every historical subject within a nation state (or in an another type of political unity) at the same level of importance as all the others.

I believe Ortiz's text is still relevant today because he showed the predicament we are still facing. On the one hand, he stressed the possibilities of cultural dialogues and hybridisms that can be opened up with transculturation. On the other hand, he also recognized the hitherto historical incapacity to transcend entirely the monocultural project of our Latin American institutions due to the after-effects of colonialism, racism and the exclusion of minority groups from positions of decision and influence.

In the same years that Ortiz was conceptualizing syncretism and hybridism as transculturation, Walter Benjamin also made a clear distinction between monocultural and transcultural paradigms in his monumental *Arcades Project*: "the threshold must be carefully distinguished from the limit. A threshold is a zone". (Benjamin 1999: 494). Wherever there is a limit, there is one side and another, and as you leave one, you step immediately into the other. We can say this is typical of monocultural and segregated academic environments. On the other hand, in the threshold we enter into a no man's land: we leave one country

when we cross the border, but haven't entered the other country yet. The zone Benjamin is pointing to is a space for the exercise of cultural difference. One can negotiate conditions for mutual self-presentations, identities and cultural expressions, and this intermingling space is emblematic of the transcultural condition. As will be shown later, similar concepts about threshold and limit have been developed by a traditional master of the Meeting of Knowledges in Brasília.

While Ortiz in Cuba and Benjamin in Germany and France theorized transition and threshold, Watsuji Tetsuro in Japan developed similar arguments based precisely on the notion of in-betweenness (Tetsuro 1996). He coined two terms of relevance here: *ningen* and *aidagara*. *Ningen* is a composed term: *nin* (human being in isolation) and *gen*, a space between. *Ningen*, basically defined as a human being, also means the in-betweenness of human beings; or else, a human being facing another. As to *aidagara*, basically understood as in-betweenness, I conceive it as the intermediary space of connection that is constitutive of the relationship between all human beings, such as the cultural expressions in which we participate and which surround us and absorb us, even if we attempt to defend ourselves against them. Instead of focusing on 'I' and the 'other' (the basis of all separation), *aidagara* puts emphasis on the symbols (including musical ones, of course) that make it possible for our co-manifestations to be different, although related, in a particular time-space. Formulated in the forties, in a historical context of extreme nationalism and mutual intercontinental xenophobia, *aidagara* is a powerful vision of transculturality: given the relational character of a human being, all cultural separations and exclusions are ethically untenable; therefore, a truly ethical community cannot be monocultural, but is necessarily transcultural. That is why Tetsuro, contrary to our Western egotistic and individualistic cultural values, focused on the in-betweenness of human beings.

Transculturality as a crossroads between different cultural languages, formulated independently by those authors during the 40s of the last century, was embodied, three decades later, in the work of the Mexican-American intellectual and activist Gloria Anzaldúa, who shaped her life as a transcultural person and made it manifest in her liminal positions as regards nationality, gender, politics, literature and worldview. Anzaldúa developed what she called the new mestiza consciousness, and wrote in a kind of transcultural idiom, mixing English and Spanish, Western philosophical categories with evocations of Aztec divinities, and alternating prose with poetry. One of her most famous collections of essays is aptly called *Borderlands – La Frontera*. In her words: 'Art and *la frontera* intersect in a liminal space where border people, especially artists, live in a state of *nepantla*. *Nepantla* is the Náhuatl word for an in-between state, that uncertain terrain one crosses when moving from one place to another, when changing

from one class, race, or sexual position to another, when traveling from the present identity into a new identity.’ (Anzaldúa 2009:180). Unfortunately, Anzaldúa experienced *nepantla* in a context of intense racism and prejudice, and not in a welcoming borderland where all people could share their cultural expressions without being either excluded or discriminated.

Homi Bhabha is another author who has also widened the transcultural debate, especially with his concept of a third space that resonates with Benjamin’s, Anzaldúa’s and Tetsuro’s concepts quoted above. He has challenged multicultural education as a liberal format in Western countries because of its ambivalence. On the one hand, we are faced with its supposed acceptance of the other (the non-Western immigrant and exile, for example) by celebrating cultural diversity – understood as the set of symbols that can be fixed and objectified for the benefit of the other. However, with objectification (especially with hegemonic academic studies, I add), “it does not recognize the disjunctive, ‘borderline’ temporalities of partial, minority cultures’ (Bhabha 1996: 56). On the other hand, this liberal and self-proclaimed progressive attitude has always contained cultural difference – conceived as the place from which the subject exercises its creativity and reshapes himself/herself temporally and autonomously. Bhabha simultaneously criticizes so-called Islamic cultural fundamentalism as well as the Western reaction to it that hides its own Islamophobia (or general xenophobia). It is this conflicting context that demands the opening of a third space where the subject (especially the subaltern or the excluded) can effectively perform its otherness on his/her own terms, rather than being represented within the parameters of Western monoculture. In this sense, Bhabha’s third space can also be an apt topological metaphor for a transcultural environment (Bhabha 1990 and 1994).

Homi Bhabha’s arguments are directed mainly to the national and international political order, on a scale that involves social movements, political parties, cultural production and the State. However, he didn’t mention the case of modern universities, which is surprising, because he has worked in many of them and they fit exactly into his critique of liberal ideology: they are apparently open to cultural difference, but in fact they contain that difference by representing them as alien forms of cultural diversity, which is an efficacious strategy to maintain their status through their hegemonic monocultural discourse.

All the authors I mentioned, located in four different continents, were projecting the same desire for a space where they could share their love for different cultural traditions and perspectives and carry out dialogues and experiments. They conceptualized that space based on their own languages, worldviews and geopolitical locations. Yet, at the same time they were expressing this transcultural vision, they experienced the same condition of reproducing segregated

teaching and/or researching in universities that have the same monocultural and monologic format. They transformed their desire into a concept but, for whatever reason, were unable to propose the institutional change necessary to realize that vision. The paradox here is that most of the theories and proposals of interculturality, transculturality and similar perspectives are formulated by academics. Their analysis and proposals tend to be addressed to society as a whole, while their enclosed academic world can continue unchanged and unchallenged. In fact, most academics foreclose their own locus of enunciation, and they hardly acknowledge the fact that, since they belong to institutions that are neither intercultural nor transcultural, and do not propose a concrete change to make them transcultural, they in fact contribute to the reproduction of their monocultures.

Describing the terrible effects of colonialism and slavery, Fernando Ortiz remarked that ‘it was a transculturation that failed as far as the natives were concerned, and was profound and cruel for the new arrivals’. Using Edward Said’s famous metaphor of “counterpoint reading”³, we can conclude that the same movement to stop transculturation in the colonial days backfired, and prevented transculturation from happening in the hegemonic Western academic world as well. About two hundred years ago, Western universities chose to validate only Western modern knowledge as ‘universal’ and to impose their own cultural system everywhere.⁴ By doing so, they became unconscious of their fundamental connection with *aidagara* and consequently did not provide their lecturers/professors with the opportunity to experience the state of *nepantla*. Moreover, once they established a limit instead of a threshold, they recognized only two spaces, inside and outside, thus preventing the emergence of a third space where they could have met, shared and exchanged different cultural and epistemic traditions.

I would add Bakhtin’s notion of monologism as the epistemic counterpart of this monocultural outlook: ‘With a monologic approach (in its extreme or pure form), another person remains wholly and merely an object of consciousness, and not another consciousness’ (Bakhtin 1984: 292–293). In short, our academic institutions have chosen to limit themselves and to repeat the same cultural and epistemic patterns, whereas the third space (or border, *aidagara*, in-betweenness) allows the experience of transculturality as a richer path: firstly, the co-existence of radically different cultural expressions of all the countries’ communities; and

3 See Said 1994.

4 Elsewhere I have discussed the epistemic and political consequences in Latin American universities of the two main reforms of European universities (those of Napoleon and Humboldt) and their colonized reproduction, as an eurocentric model of absolute knowledge. See Carvalho & Flórez 2014a and 2014b and Carvalho, Flórez and Martínez 2017.

secondly, the creation of hybridisms, fusions and combinations in an endless and open process of mutual influence. In Bakhtinian terms, transculturality is the condition of dialogism, of polyphony, of cultural heteroglossia.

Meeting of Knowledges as a Transcultural Project

I will now present a brief account of a project we started at the University of Brasília precisely to open a transcultural space in its courses and disciplines. As we mentioned earlier, all Brazilian universities (and Latin American ones in general), are marked by the same colonized model: eurocentric, racist and elitist. Around the year 2000 we started a national struggle to implement quotas (or affirmative action) for Black and Indigenous students as a public policy to confront racism and exclusion in higher education. At the same time, another social movement began, organized by the national network of popular cultures (including researchers, producers, civil servants and masters, among others) demanding public policies for popular cultures. I was involved in both movements from the beginning. Fortunately, only a couple of years after we won the struggle for racial and ethnic quotas, we began to propose the inclusion of the masters of traditional cultures as lecturers in higher education. In other words, we demanded a policy of double inclusion in higher education: to include students who came from the discriminated sectors of our societies (Indigenous, Blacks, etc.); and to include masters of the Indigenous and Afro-Brazilian cultural traditions that were excluded from our eurocentric curricula.⁵ Only through this double inclusion were we able to effectively overcome racism and simultaneously decolonize our academic institutions.

With the help of the Ministry of Culture, in 2010 we initiated the Meeting of Knowledges project at the University of Brasília, which was designed to include masters of traditional knowledge (Indigenous, Afro-Brazilian, and of popular cultures) as visiting professors in regular courses, undergraduate and postgraduate. The initial project has already expanded to eight universities in Brazil and one in Colombia. The meeting of traditional masters with academics in practically all areas of science and the arts is generating a pluriepistemic space where it has become possible to transcend the modern Western academic monoculture and finally to experience the condition of transculturality. For lack of space, I cannot sum up here the theory and methods of the Meeting of Knowl-

5 For a thorough analysis of eurocentrism, see Samir Amin 2009.

edges, which I have done elsewhere, and will concentrate on some of its results as a transcultural intervention.⁶

The project is centered around three pillars: a) the lecture course, offered for both undergraduate and postgraduate programs; b) the cartography and mapping of the masters and of the cultural traditions of the masters' communities; c) granting the title of "Notório Saber" (literally: Notorious Knowledge; or Socially Recognized Exceptional Knowledge) to the masters who teach courses through the Meeting of Knowledges.

The masters usually come as visiting lecturers with their apprentices or disciples from their communities and teach in the format of modules usually lasting from two to four weeks. They are also accompanied in class by a university professor, whom we call the partner lecturer, who contributes in the multiple dialogues generated between themselves, the masters and the students. One crucial principle of the Meeting of Knowledges is that the traditional master comes to teach in regular courses, which means that he/she is able to occupy the position that Jacques Lacan called the subject supposed to know (which is the position academic lecturers occupy in front of the students). This is quite revolutionary, because most masters are illiterate, or are people with very limited schooling. A great part of traditional cultures is orally transmitted, and their relevance and sophistication can only be taught in its full complexity by their masters, regardless of whether they have titles or diplomas or not.

Having started in Brasília as a pilot program, the project is growing incessantly, which indicates that the monocultural model of university we had for the last two hundred years has now proved to be unsatisfactory and limited in its epistemic horizon for many colleagues in other universities as well. The contents of the courses of the Meeting of Knowledges change from one university to another, as each one of them tries to invite masters of their own regions, representing different traditions of knowledge.

Parallel to the consolidation of the discipline, with its new methodology and pedagogy, we are also creating a Cartography of the Masters and of Traditional Knowledges in Brazil, which is of national scope. We have collected all the different awards and recognitions that were given to masters by national and regional institutions, and have already mapped over 1,000 masters, male and female, and have classified them – tentatively – in the following main areas of knowledge: Performing Arts and Celebrations; Crafts and Technologies; Heal-

6 For the theory and method of the Meeting of Knowledges, see Carvalho & Flórez 2014a and 2014b; for a general view of the Meeting of Knowledges in music, see Carvalho et. al 2016; for an account of the course in the performing arts in the University of Pará, see Lago et. al 2016.

ing and Health; Spirituality; Biodiversity and the Environment; Cosmology, Philosophy and History; and Political Leadership.⁷

The cartography is an important complement to the lecture course, for both practical and political reasons. From a practical point of view, the mapping tells us the number of masters who are able to teach in order to enrich knowledge in our universities. Politically, the mapping gives us a good idea of how many cultural traditions have been silenced, excluded and rejected by our universities, and which are the groups and communities that are not represented as creators and/or holders of academic knowledge. By looking at the map we can realize how monocultural our universities have become by adhering to a single model of higher knowledge.

One special feature of most masters is that they are polymaths. This is quite the opposite of our case, because while we are usually specialized in one area, they have accumulated knowledge in different areas. For instance, a master of a performance tradition may also be a healer who knows about the medical uses of plants, and may also be an artisan, or a master of technology. For this reason, the presence of the master challenges the Humboldtian grid of faculties, institutes and departments that compartmentalize knowledge into disciplines and curricula. The Meeting of Knowledges not only provides a space for transculturality, but also for transdisciplinarity. Which is not surprising, since the two conditions must go hand in hand.

Of those areas of knowledge we have mentioned above, 47% of the masters are connected to the performing arts and celebrations. Here, it must be emphasized that most of the musical and correlated arts cultivated by traditional peoples are connected to rituals and cannot be dissociated from the spiritual life of the participants. That creates quite a contrast to the Western musical genres taught in our schools that are performed only for the stage or entertainment, and mostly without crossing the realm of the sacred.

Since 2010, 120 masters have taught at nine universities in Brazil, in numerous areas of knowledge and crossing dozens of disciplines. If we select those of music and the performing arts, it is a quite impressive range of musical systems, with various musical genres, styles of singing and musical instruments that were taught for the first time at any Brazilian university. Very briefly, we had a whole world of Afro-Brazilian genres connected with celebrations, different from the Western classical music that is predominant in our music faculties. We had a variety of drumming ensembles, connected with *congado*, *jongo*, *candomblé*, *umbanda*, *tambor de crioula* and *carimbó*, all with their correlated dance genres, sing-

7 For an account of the methodology and the first results of the Cartography, see Carvalho, Vianna & Salgado 2016.

ing styles, musical instruments, recitations, marches and processions, costumes, symbols, etc. There is also another group of integrative expressions that involves folk plays and masks, such as *cavalo marinho*, *folia de reis*, *reisado*, *bumba-meu-boi*, etc.⁸ Of the Indigenous nations, we had the privilege to learn from the masters of the *Jacuí* sacred flute and of the songs of the Javari myth of the Nations of the Xingu National Park; *Jurema* music and dance from Indigenous groups of the Northeast; sacred singing of the Guaranis; *ayahuasca* music from the Hunikuin and Ashaninka, and mythical and ritual songs of the Maxakali, among others. In short, in only five years of the Meeting of Knowledges we have already brought to our schools of music a greater number of musical languages than all the musical languages and genres that were taught in them in the last 150 years, when the Imperial School of Music of Rio de Janeiro was founded.

In order to anticipate a future discussion on the sharing and translation of radically different musical languages, I would like to give the example of the master of the *Jacuí* sacred flute from the Xingu National Park who came to Brasília in 2016. For the first time ever, this special flute music was brought to a Brazilian university. Master Arifirá, from the Matipu Nation, brought one of his disciples who is learning the repertoire and both of them played during classes. The master, who doesn't speak or understand Portuguese, told us of techniques and myths about the flute and its music in the Matipu language. Another Indigenous, who is a Kuikuro speaker and who knows Matipu, translated the master's speech into Portuguese and then translated our questions and comments back to the Master, who understands Kuikuro. A lecture on music in three languages with double translation, and I am here trying to make a minimum sense of all that in English. And like this one, we have had many other cases, in Brasília and at the other universities, as the Meeting of Knowledges overflows the monolingual pattern of academic life in Brazil. At least fifteen languages, Indigenous and African, have already been spoken in lectures of the Meeting of Knowledges. From this example that touches on musical and spoken languages, we can emphasize that the Meeting of Knowledges is a movement, not only of cultural translation, as has been theorized by Homi Bhabha, Buden and Nowotny (2009), and Bachmann-Medick (2009), among others, but of mutual or reciprocal cultural translation, as the masters also translate our cultural expressions in their own terms for the benefit of their own communities.

In any class of any discipline of the Meeting of Knowledges, in all the universities of our network, a transcultural space is opened up, because the Western musical language taught by the partner lecturer cannot possibly translate, absorb or represent all those different musical languages. In each concrete discipline, a

8 For a basic understanding of these Afro-Brazilian genres, see Carvalho 2000.

new protocol for musical dialogue is being developed as a result of the joint efforts of the partner lecturer, the master, his/her disciples, and the students. A new dimension of academic excellence is beginning to consolidate itself, and that is connected with the cultural diversity brought in by the masters. As long as every university chooses to invite masters from its region, province or city, they are all becoming more different from one another. They are all moving from being monocultural to becoming transcultural, but not in same way. In fact, each one is becoming uniquely transcultural as a result of the specific cultural diversity brought about by their invited masters of the Meeting of Knowledges.

The third pillar of the Meeting of Knowledges is the demand for the title known as *Notório Saber* (Notorious Knowledge) for the masters. *Notório Saber* is a special title that universities in Brazil can give to people who are socially recognized as having exceptional knowledge in any area of academic studies. So far, only people with first degrees have received this title, which allows them to teach on graduate programs. We are proposing a more radical and decolonizing move by offering it to masters of traditional knowledge regardless of whether they are literate or illiterate. By using this title, we can finally have a truly transcultural and transdisciplinary staff of professors and lecturers, where various epistemes can be transmitted to students at the same time. And we can break radically with the homogeneous format of knowledge that academics are expected to have accumulated. *Notório Saber* is crucial in our case, because most of our masters are illiterate and one basic goal of the project is to demand the full presence and full recognition of the masters of traditional knowledge.

A possible contribution of the Meeting of Knowledges to transculturality in European universities

The monocultural and monomusical environment that we created in our music faculties was not only the expression of one single social group, class, racial or ethnic community, but a political decision to maintain a monocultural society. After all, a monomusical and monocultural university can only continue to exist in a multimusical and multicultural society if there is a constant and systematic policy of racism, exclusion and prejudice. It was not only an affirmative gesture towards one single cultural tradition, but a negation of all the other ones. The center of this negation is the control over the curriculum, and this control is primarily a responsibility and power which is ascribed to professors. As a matter of fact, only very rarely have students managed to impose a radical change in university curricula. Consequently, we can only move to a transcultural curricu-

lum if the staff of professors and lecturers is no longer monocultural or monologic, but includes masters of other cultural and epistemic traditions.

A transcultural program implies the exercise of transcultural sensitivity on the part of all those involved: students and professors. In the same way that students have no difficulty in accepting their mutual ignorance during their interactions, with the Meeting of Knowledges professors will also accept their mutual ignorance: academics and traditional masters will share a class and exchange their respective knowledge and demonstrate their respective abilities, admitting, as a point of departure for the dialogue, their insufficient knowledge of each other's cultural expressions. I can paraphrase here, transplanting it to the case of the Meeting of Knowledges and transculturality, the title of an article I produced at the beginning of the struggle for ethnic and racial quotas: *The Anti-racist Struggle of Academics must begin inside the Academic Space* (Carvalho 2004). In other words, the struggle of academics against monoculture and epistemic monologism must also begin inside the academic space.

As we are now thinking about academic space, we may focus on the way it has built its limits from the inside and from the outside. One of the masters of the Meeting of Knowledges, Antonio Bispo, a peasant intellectual who comes from a maroon community in the state of Piauí, has already conceptualized the differences between the worldview of traditional peoples like his by defining their style of knowledge as organic, whereas our modern Western style is defined as synthetic. Bispo has developed a theory of his own which is similar to Walter Benjamin's distinction between limit and threshold quoted above, although he applies it to the specific case of masters entering the academy for the first time. I quote him from my transcription of a lecture he gave at the University of Brasília in 2016, in my graduate seminar: "From the point of view of organic knowledge, the border is a space of dialogue, so each time we meet another kind of knowledge we start a dialogue with it. If we need to learn, we learn. Learning from others does not mean we have got lost, we just expanded the borders of our knowledge... Our border has now been pushed forward a little bit until we meet another knowledge that we don't understand. Synthetic knowledge is different: when it reaches a border, it rejects it and puts a limit to it. It is not able to enter into dialogue with another kind of knowledge. Therefore, our knowledge is a knowledge of dialogue, and synthetic knowledge is a knowledge of conflict: when it comes into contact with another knowledge, it does not recognize it, it does not establish dialogue with it and reaches its own limits".⁹

After seven years of the experience of the Meeting of Knowledges and witnessing the richness and the complexities of numerous musical systems and their

9 Bispo elaborated on his theory of synthetic and organic knowledge in his book (Bispo 2015).

correlated integrative arts and expressions, I would like to close by offering a modest view of transculturality that could also be of interest in the European context, imagining the hypothetical case of a similar project occurring in that continent's universities. Thinking of Vienna, in the first place, one can imagine the huge impact of the presence of masters of musical traditions of the country's minorities (including immigrant communities and refugees). By bringing all those traditional masters together with first-class teachers/masters of Western erudite music, the University of Music and Performing Arts Vienna would transcend its status as a world-renowned institution for the teaching and creation of one musical system and transform itself into a transcultural institution that teaches not one, but numerous different musical systems.

If we now imagine for a moment the case of France, one can wonder how many equally extraordinary masters may be found in the peripheries of Paris, such as *griots*, masters of drumming and healing traditions from Mali, Senegal and other African countries; masters from the Arab countries, from Asia, Oceania and Eastern Europe, probably many of them living under very difficult conditions, suffering exclusion, racism, prejudice and xenophobia. As far as I know, with all that world of musical and other traditions of knowledge just a few miles away, the University of Paris, renowned for its excellence, continues to be a strictly eurocentric monocultural and monologic academic institution.

Given the fact that the minorities and other discriminated groups will differ from one city to another, with the inclusion proposed by the Meeting of Knowledges the University of Music and Performing Arts Vienna would become transcultural, although different from the way in which the University of Paris would become transcultural; and both of them would develop a transcultural outlook in a different way to the universities of London, Berlin, and all the other European universities, because the cultural traditions of the minorities they would include through the presence and representation of their respective masters would be quite different. Diversity in cultural traditions can (and must) become a new value in our academic institutions. And not only diversity in itself, but the way the cultures are represented, i.e., by the masters of their traditions; and also by the way the professors and lecturers of those universities can share a space of equality with regard to teaching, the curriculum, and openness to exchange and mutual influence with traditional masters.

Music and the correlated performing arts of all peoples and nations, when placed together, can work as a fertile language to establish new civilizational dialogues, especially due to their integrative approach to body, mind and spirit. Apart from that, the challenges of exercising transculturality are similar for all of us, be it in the case of European nations, with their excluded minorities and newly-arrived immigrant communities (all of them probably carrying their tra-

ditional masters of knowledge), or be it in Latin America, with the recent academic inclusion, through the Meeting of Knowledges, of our traditional peoples, Indigenous and Afro-descendants.

References

- Amin, Samir. 2009. *Eurocentrism*. New York: Monthly Review Press.
- Anzaldúa, Gloria. 2009. "Border Arte: Nepantla, El Lugar de la Frontera". In: *The Gloria Anzaldúa Reader*, ed. AnaLouise Keating. Durham: Duke University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minesotta Press.
- Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bachmann-Medick, Doris. 2009. "Introduction: The Translational Turn". In: *Translation Studies*, Vol. 2, No. 1, 2–16.
- Bhabha, Homi. 1990. "The Third Space. Interview with Homi Bhabha". In: *Identity. Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 207–221.
- Bhabha, Homi. 1994. "Interrogating Identity". In: *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bhabha, Homi. 1996. "Culture's In-Between". In: *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage Publications, 53–60.
- Buden, Boris, Stefan Nowotny, Sherry Simon, Ashok Bery and Michael Cronin. 2009. "Cultural translation: An introduction to the problem, and Responses". In: *Translation Studies*, Volume 2, 2009, Issue 2, 196–219. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14781700902937730> (accessed 26.04.2018).
- Bispo, Antonio. 2015. *Colonização, Quilombos. Modos e Significações*. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa.
- Carvalho, José Jorge de. 1999. "Afro-Brazilian Music and Rituals. Part 1: From Traditional Genres to the Beginnings of Samba". *Série Antropologia Working Paper Series*, No. 256, Depto. de Antropologia, Universidade de Brasília. <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie256empdf.pdf> (accessed 26.04.2018).
- Carvalho, José Jorge de. 2004. "A Luta Anti-racista dos Acadêmicos deve Começar no Meio Acadêmico" [The Anti-Racist Struggle of Academics must begin inside Academia]. *Série Antropologia*, No. 394. Depto. de Antropologia, Universidade de Brasília. <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie394empdf.pdf> (accessed 26.04.2018).
- Carvalho, José Jorge de. 2010. "Los Estudios Culturales en América Latina: Interculturalidad, Acciones Afirmativas y Encuentro de Saberes" [Cultural Studies in Latin America: Interculturality, Affirmative Action, and Meeting of Knowledges]. In: *Tabula Rasa*, No. 12, enero-junio, 229–251.

- Carvalho, José Jorge de and Juliana Flórez. 2014a. "The Meeting of Knowledges: A project for the decolonization of universities in Latin America". In: *Postcolonial Studies. Special Issue: Decoloniality, Knowledges and Aesthetics*, Vol. 17, No. 2, Melbourne, Australia: Institute of Postcolonial Studies, 122–139.
- Carvalho, José Jorge de and Juliana Flórez. 2014b. "Encuentro de Saberes: Proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico" [Meeting of Knowledges: A Project to Decolonize Eurocentric Academic Knowledge]. In: *Nómadas*, Vol. 41, Bogotá: Universidad Central, 131–147.
- Carvalho, José Jorge, Juliana Flórez and Máncel Martínez. 2017. "El Encuentro de Saberes: Hacia una Universidad Pluriepistémica" [The Meeting of Knowledges: Towards a Pluriepistemic University. In: *Nomad Knowledges: Derivations of one's own Knowledge*]. In: *Saberes Nómadas. Derivas del Pensamiento Propio*. Bogotá: IESCO – Universidad Central.
- Carvalho, José Jorge, Leticia Vianna and Flávia Salgado. 2016. "Mapeando Mestres e Mestras dos Saberes Populares Tradicionais" [Mapping Masters of Traditional Popular Knowledges]. In: *Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Carvalho, José Jorge, Liliam Barros, Antenor Ferreira and Sônia Chada. 2016. "The Meeting of Knowledges as a Contribution to Ethnomusicology and Music Education". In: *World of Music* (New Series), Vol. 5, No. 1, 111–133.
- Hemetek, Ursula. 2010. "The Music of Minorities in Austria: Conflict and Intercultural Strategies". In: *Applied Ethnomusicology. Historical and Contemporary Approaches*, ed. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay and Svanibor Pettan. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 182–199.
- Hemetek, Ursula. 2015a. "Applied Ethnomusicology as an Intercultural Tool". In: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, ed. Svanibor Pettan and Jeff Todd Titon. Oxford: Oxford University Press, 229–277.
- Hemetek, Ursula. 2015b. "Music of Minorities: "The Others from Within?" On Terminology and the History of Research in Austria". In: *Musicologica Austriaca*. <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/18> (accessed 26.04.2018).
- Lago, Jorge, Liliam Barros, Paulo Murilo Amaral and Sonia Chada. 2016. "Interculturality and Musical Diversity in Belém". In: *Music in Intercultural Perspective*, ed. Antenor Ferreira Corrêa. Brasília: Strong Edições. 123–132.
- Ortiz, Fernando. 1995. "On the Social Phenomenon of "Transculturation" and its Importance in Cuba". In: *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, Durham: Duke University Press, 97–103.
- Said, Edward. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Tetsuro, Watsuji. 1996. *Watsuji's Tetsuro's Rinrigaku. Ethics in Japan*. New York: New York State University Press.

Abstract

I will offer here a dialogue with the project of Transculturality proposed by the University of Music and Performing Arts Vienna (mdw) based on a similar initiative I started at the University of Brasília in 2010, called Meeting of Knowledges, which is also intended to open a transcultural space in Latin American universities.

The aim of the movement is to include masters of traditional knowledges (Indigenous, Afro-Brazilian, popular cultures and other traditional peoples) as visiting professors in regular courses, undergraduate and graduate and it has already been expanded to at least twelve universities in Brazil and one in Colombia. A radical turn in the legitimation of academic knowledge occurs by the fact that none of the masters hold university degree; quite to the contrary, either they are illiterate or with very limited schooling, and their knowledge is presented mainly through oral tradition. This new situation, of traditional masters acting as colleagues of academic doctors in many areas of science, technology, arts, and spirituality, is generating a pluriepistemic space where it has become possible to transcend academic monoculture and monoepisteme and finally to experience the condition of transculturality.

The Meeting of Knowledges proposes a radical decolonization of our universities, marked since their foundations by Eurocentric curricula and values, to the expense of excluding entirely the great systems of knowledges alive in Indigenous and Afro-Brazilian communities. In spite of those differences with the case of mdw, the challenges of exercising transculturality are similar for all of us, be it in the case of European nations, with their excluded minorities and newly arrived immigrant communities (all of them carrying their traditional masters of knowledges), be it in Latin America, with the recent academic inclusion, through the Meeting of Knowledges, of the masters of all our traditional peoples, communities, and ethnic groups.

KEYWORDS: knowledge, university politics, education, ontology, epistemology

6 Von der ethnomusikologischen Minderheitenforschung zur universitären Diversitätsstrategie – bildungspolitische Aspekte

Als ich vor 30 Jahren begann, an der mdw – Universität für Musik für Musik und darstellende Kunst Wien – die damals noch Hochschule hieß – zu arbeiten, beschäftigte ich mich mit einem Thema, das mit der Ausrichtung dieser Institution wenig zu tun zu haben schien: mit der Musik von Minderheiten, letztere definiert als Gruppen minderer Macht, die auf unterschiedliche Weise Diskriminierung erfahren (aufgrund von ethnischer, religiöser oder sozialer Zugehörigkeit) und immer in einem relationalen Verhältnis zu einer Mehrheit stehen (siehe z.B. www.initiative.minderheiten.at). Ich bin diesem meinem »Lebens«-Thema bis heute treu geblieben, es hat mich nicht mehr losgelassen. Die Sichtweisen, Definitionen, Zugänge, Theorien und Methoden haben sich in der ethnomusikologischen Minderheitenforschung im Laufe der Jahre gewandelt, sowohl was die internationale als auch meine eigene Ausrichtung betrifft. Inwieweit sich die Institution mdw in dieser Zeit dem Thema angenähert hat, ob Minderheiten als Forschungsgegenstand Anerkennung gefunden haben und ob mehr Wissen darüber vorzufinden ist, ob das Thema einflussreicher geworden ist, darüber möchte ich im Folgenden nachdenken.

Minderheitenforschung an einer Musikhochschule

Die Musik von Minderheiten war auch das Thema meines ersten Antrags 1989 zur Einwerbung von Drittmitteln des Österreichischen Forschungsfonds im Bereich der Grundlagenforschung. Konkret ging es um die traditionelle Musik von BurgenlandkroatInnen und Roma. Walter Deutsch, der Leiter des damaligen Instituts für Volksmusikforschung, fungierte als Projektleiter. Der Antrag wurde – übrigens als erster Drittmittelantrag im Bereich der Forschung für diese Universität überhaupt – bewilligt.

Es waren sowohl das Thema als auch mein Beschäftigungsverhältnis als Wissenschaftlerin relativ ungewöhnlich für die damalige Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Das Thema deshalb, weil die Hochschule sich

praktisch und theoretisch fast ausschließlich mit westlicher Kunstmusik beschäftigt. Das Institut für Volksmusikforschung hatte eine Sonderstellung, denn hier wurden auch andere musikalische »Welten« behandelt – zumindest theoretisch. Es war vor allem die österreichische Volksmusik, die im Zentrum des Interesses stand. Ethnische Minderheiten waren noch kaum ein Thema, was sich an den Publikationen und vor allem den betreuten wissenschaftlichen Abschlussarbeiten der Studierenden dieser Zeit ablesen lässt. Bis 1991 war Walter Deutsch der alleinige Betreuer am Institut. Es finden sich bis dahin als einzige Minderheitenthemen nur vier Arbeiten von immerhin etwa 270 über die BurgenlandkroatinInnen, andere Minderheiten fanden keine Berücksichtigung. Das vorherrschende Thema war österreichische Volksmusik in ihren sehr unterschiedlichen regionalen Ausformungen.¹ Walter Deutsch regte die Studierenden an, über jene Musik zu schreiben, die in ihrer jeweiligen Heimatregion von Bedeutung war und es waren vor allem mehrheitsangehörige österreichische Studierende, die an der Abteilung Musikpädagogik ihre Abschlussarbeiten schrieben.

Mein Beschäftigungsverhältnis war außergewöhnlich, weil an diesem Hause vorwiegend unterrichtet wurde, nicht hauptamtlich geforscht. Forschung hatte meist direkt mit der Lehre zu tun. So trugen z.B. auch die erwähnten Studierendenarbeiten Forschungsergebnisse bei, wobei die Anregung dazu aus der Lehre kam. Es gab damals an der gesamten Universität wohl keine Stelle, die ausschließlich Forschung als Profil hatte, außer meiner.

Das mag zwar als Privileg erscheinen, allerdings wurde mir bald klar, dass die doppelte »Exotik« nicht unbedingt günstig war, wenn das Thema im Hause auch wahrgenommen werden sollte, was mir ein Anliegen war. 1992 erhielt ich meinen ersten Lehrauftrag. Ich durfte das Thema »Musik der Minderheiten« nun an Studierende vermitteln, was ich bis heute tue, allerdings mit anderen Methoden als damals (siehe unten).

Seit 1990 hat das Institut einen »Minderheitenschwerpunkt«, der sich vor allem aus der ethnomusikologischen Forschung und den resultierenden Publikationen speiste, aber auch zunehmend in die Lehre Eingang fand und ein Standbein in der Öffentlichkeitsarbeit entwickelte.² Ich habe an anderer Stelle die Entwicklung des Schwerpunktes nachgezeichnet (siehe Hemetek 2014), der sich zunehmend an politisch brisanten Themen orientierte, wie Musik der Roma zu Beginn der 1990er Jahre. Damals war der erste Romaverein in Österreich

1 Siehe https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/50Jahre_ivE_WEB_kl.pdf (04.05.2018): »50 Jahre Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie«.

2 Auch die 2001 erfolgte Umbenennung des Instituts in Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie ist vor allem aufgrund der Minderheitenforschung vorgenommen worden.

gegründet worden und die Roma begannen, Rechte einzufordern. Diese Thematisierung des »Politischen« in den Projektanträgen zur Romamusik, aber auch in den folgenden Projekten, hatte zeithistorische Gründe. Der so genannte »Fall des Eisernen Vorhangs« 1989 hatte wesentliche gesellschaftspolitische Auswirkungen. Mit den stark xenophobisch geprägten öffentlichen Diskursen (siehe Zuser 1996), vor allem geschürt von der FPÖ Jörg Haider, entstand auch eine Gegenbewegung, getragen von NGOs, die im Jänner 1993 im »Lichtermeer« kulminierte. Diese größte Demonstration der 2. Republik mit etwa 300 000 TeilnehmerInnen (Schätzung der VeranstalterInnen) war die Reaktion auf das von Jörg Haider initiierte Volksbegehren »Österreich zuerst«, das als fremdenfeindlich empfunden wurde. Im Dezember 1993 begann die »Briefbombenserie«, die sich gegen Menschen und Organisationen richtete, die entweder Minderheitenangehörige waren, oder sich in diesem Umfeld bewegten. Die erste Briefbombe verletzte die Redakteurin der »Minderheitenredaktion« des ORF, Silvana Meixner, schwer, die zweite den damaligen Wiener Bürgermeister Helmut Zilk. Erst im Februar 1995 wurden vier Roma Ziel eines Bombenattentats in Oberwart. Aber es war von Anfang an klar, dass im verqueren Weltbild des erst 1997 verhafteten Täters Franz Fuchs alle »nicht deutschen« Elemente der Gesellschaft als Feindbild fungierten. Die Tafel, mit der die Rohrbombe von Oberwart getarnt war, trug die Aufschrift »Roma zurück nach Indien«.

Ein derartig aufgeladenes politisches Klima hatte auch Auswirkungen auf die Minderheitenforschung. Die Gründung einer speziellen NGO, nämlich der Initiative Minderheiten im Jahr 1991 (siehe www.initiative.minderheiten.at), woran ich persönlich beteiligt war, wirkte ebenfalls zurück auf den Minderheitenschwerpunkt. Die Diskurse innerhalb dieser NGO, insbesondere betreffend die Definition des Begriffes »Minderheit«, beeinflussten durchaus die Forschungsstrategien der Ethnomusikologie, wie sie sich in den Projektanträgen im Minderheitenschwerpunkt spiegeln.

So zeigen die weiteren Forschungsprojekte des Instituts im Minderheitenschwerpunkt auch, dass wir uns jeweils an Themen mit politischer Brisanz orientierten, die auch von Menschen, die direkt betroffen waren, an uns herangetragen wurden: die Musik der bosnischen Flüchtlinge wurde zum Thema, als durch den Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien etwa 100.000 bosnische Flüchtlinge in Österreich ihre neue Heimat suchten, die Steirischen Slowenen, als es um die Anerkennung als Volksgruppe ging. Bei diesen Projekten waren bereits Angehörige der Gruppen selbst als ForscherInnen in die Projektarbeit einbezogen, was bis heute ein Grundprinzip ist. Der urbane Raum als Forschungsfeld ab 2003 erforderte viele Neudefinitionen von Fragestellungen und Methoden, was eine wesentliche Weiterentwicklung des Minderheitenschwerpunktes darstellte.

Ab 2016 sind es Projekte zur »Musikalischen Identifikation jugendlicher Geflüchteter«³, die sich mittlerweile zu einem Schwerpunkt im Bereich Musik aus Afghanistan entwickelt haben und vor dem Hintergrund der derzeitigen fremdenfeindlichen und islamophoben politischen Debatten zu sehen sind. Die theoretischen Diskurse, die diesen Forschungen zugrunde liegen, haben sich wesentlich geändert. Waren es in den ersten Projekten noch Diskurse über die »Erhaltung« von »bedrohten« Minderheitenkulturen, über traditionelle Musik als Ausdruck der kollektiven Identität und über kulturelle Differenz, haben sich die Diskurse nunmehr hin zu Hybridität, musikalischer Stilpluralität und individuellen künstlerischen Ausdruckformen verlagert. Um Machtverhältnisse ging es damals wie heute, was bei der angewendeten Definition von Minderheiten unvermeidlich ist. Dabei gewinnen Gender-Studies und Postcolonial Studies als theoretische Grundlagen an Einfluss.

Bildungspolitische Aspekte tauchen im Kontext dieser Forschungen immer wieder auf. Ein Forschungsansatz, der aus dem Minderheitenschwerpunkt heraus entstanden ist, beschäftigt sich z.B. mit der »Bi- bzw. Multimusikalität« (siehe Forschungsberichte Sağlam/Hemetek/Bailer 2010, Lin 2017) der Studierenden und Lehrenden der Universität für Musik und darstellende Kunst. Bi- bzw. Multimusikalität bezeichnet die Fähigkeit eines Individuums sich in mehreren »musikalischen Sprachen« aktiv auszudrücken, was nicht nur die musikalischen Fertigkeiten, sondern auch das Wissen um das soziale Setting und die Bedeutung der Musik einschließt. Sprache wird analog zur Bilingualität verwendet und ist als Metapher zu sehen. Bimusikalität als Begriff wurde in der Ethnomusikologie bereits in den 1960ern geprägt (Hood 1960) und ist seither immer wieder zum Thema gemacht und viel kontrovers diskutiert worden (siehe z.B. Baily 2001, Cottrell 2007). Bei unseren beiden Studien geht es um die verschiedenen »musikalischen Sprachen«, die unsere Studierenden beherrschen. Immerhin kommt ein erheblicher Anteil der Studierenden der mdw aus dem Ausland, was einer der Ausgangspunkte für diese Untersuchungen war. Die »Musiksprachen« sind vielfältig: in Interviews nennen die InterviewpartnerInnen z.B. regionale traditionelle Musikstile aus verschiedenen Teilen der Welt (auch Österreich), außereuropäische Kunstmusikstile wie türkische Hofmusik, Populärmusikstile aus unterschiedlichen Regionen der Welt oder gruppenspezifische Stile wie z.B. Klezmer, Tango. Selbstverständlich sind alle diese Stile nicht jene, die die Studierenden im Hauptfach belegen, denn die musikalische Hauptbeschäftigung liegt an der mdw bei westeuropäischer Kunstmusik (oder zune-

3 Siehe Kölbl 2018. Der Endbericht der Studie ist abrufbar unter <https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/Projektbericht-MusikalischeIdentifikationenvonjugendlichenGefluechten.pdf> (04.05.2018).

mend, seit der Gründung des Instituts für Popularmusik im Jahr 2002, auch bei westlicher Popularmusik). Studierende kommen aus einem bestimmten Grund nach Wien und dieser liegt im musikalischen Image des Hauses. Die mdw ist eine elitäre Bildungseinrichtung, die vor nunmehr 200 Jahren in Wien gegründet wurde. Der Ort beeinflusst in diesem Falle auch den Musikstil oder die »Musiksprache«, die hier vorwiegend unterrichtet wird, nämlich die westeuropäische Kunstmusik, weil Wien als »Stadt Haydns, Mozarts und Beethovens« gilt.

Wien, die »Stadt der Musik« und die Migration

Die heutige Universität für Musik und darstellende Kunst war auch 1990 (noch Hochschule) eine Institution, die viele Studierende aus allen Teilen der Welt anzog, wenn auch der AusländerInnenanteil geringer war, als er heute ist.⁴ Wien galt und gilt als das Kompetenzzentrum für westliche Kunstmusikstile, nicht zuletzt deshalb, weil jener Musikstil, der sich Wiener Klassik nennt, besonders eng mit dieser Stadt verbunden ist. Die Literatur, die jenes Narrativ von der »Stadt der Musik« sowohl konstruiert als auch dekonstruiert ist zahlreich, wie auch die Analysen, wie es zu diesem Mythos kam (z.B. Fritz-Hilscher/Kretschmer 2012, Nußbaumer 2007, Trümpi 2016). Ich will dies alles hier nicht näher ausführen, es ist mir jedoch ein Anliegen, diesen Mythos vor dem Hintergrund der Migrations-Realität zu beleuchten.

Wien als Residenzstadt der Habsburgermonarchie war zweifellos über lange Zeit ein Anziehungspunkt für MusikerInnen aus vielen Teilen Europas. Zunächst war es der Kaiserhof, der Anerkennung und vor allem ein gutes Einkommen garantieren konnte, ab dem 18. Jahrhundert zunehmend der Adel und das Bürgertum. Aufgrund dieser Attraktivität sind jene Komponisten, die später der »Wiener Klassik« zugeordnet werden, auch zugewandert, keiner von ihnen ist in Wien geboren: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven. Es gab auf musikalischem Gebiet einen regen Austausch mit vielen Teilen der Monarchie, auch auf dem Gebiet der Ausbildung. Viele kamen zum Musikstudium nach Wien, manche blieben, manche kehrten in ihre Herkunftsländer zurück, nicht anders als heute.

Die strategische Vermarktung der Marke »Musikstadt« begann laut Martina Nußbaumer mit der Wiener Weltausstellung der Musik 1892 (vgl. Nußbaumer

4 Heute liegt der AusländerInnenanteil bei den Studierenden der mdw bei 46 % (siehe Wissensbilanz 2016 https://www.mdw.ac.at/upload/mdwUNI/files/wissensbilanz_mdw_2016.pdf [04.05.2018]). 1990 lag er bei 24 % (ordentliche HörerInnen) (siehe Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung 1990).

2007). Das Image von Wien als »Stadt der Musik« wird heute durch mehrere attraktive, künstlerisch und ökonomisch sehr erfolgreiche Institutionen des Musikbetriebs gepflegt: einerseits sind es die drei staatlich geförderten Opernhäuser (Staatsoper, Volksoper, Theater an der Wien), das Konzerthaus, der Musikverein, sowie die international renommierten großen Orchester (Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker) und die Universität für Musik und darstellende Kunst, die Wiens Ruf in der Welt bedingen. Das alljährliche Neujahrskonzert im goldenen Saal des Musikvereins, das in weite Teile der Welt übertragen und von etwa 50 Mill. ZuseherInnen mitverfolgt wird, hat wohl auch einen wesentlichen Anteil an diesem Image. Die Geschichte dieses Konzerts in seiner heutigen Form ist eng mit dem Nazi-Regime verbunden (siehe u.a. Trümpi 2016). Der Musikstil, der bei diesem Konzert propagiert wird, hat wenig mit der Wiener Klassik zu tun. Wiener Walzer- und Operettenmusik ist ursprünglich urbane Unterhaltungs- und Tanzmusik, die stark von der sog. »Wiener Musik« und anderen regionalen traditionellen Musikstilen der Monarchie beeinflusst wurde. Der Transfer dieser Unterhaltungsmusik in den Konzertsaal, also in ein anderes Szenario mit anderen Aufführungsbedingungen, geschah zur Zeit des Nationalsozialismus. Johann Strauß, Vater und Sohn, sind die meistgespielten Komponisten bei diesem Event. Sie hatten ungarische und jüdische Wurzeln, was den Nazis bekannt war, aber dieses Wissen wurde aus ideologischen Gründen unter Verschluss gehalten.

Es ist also evident, dass Migration einen wesentlichen Anteil am Aufbau des Images Wiens als Musikstadt hatte und hat. Wien hat seine Anziehungskraft für musizierende Menschen bis heute nicht verloren. Viele der heute in Wien tätigen MusikerInnen sind zugewandert. Dies betrifft einerseits den Bereich der westlichen Kunstmusik. Es existiert aber auch eine Fülle von migrantischen Musik-Szenarien in dieser Stadt, die sich in einer Bandbreite von Musik bei internen Familienfeiern wie Hochzeiten über Pflege traditioneller Musik bis hin zur sog. World Music bewegen, eigene Communities bedienen, kulturindustrielle Verwertung erfahren etc.⁵ Es bieten sich den Musizierenden in einer Stadt wie Wien, die von Zuwanderung geprägt ist, viele Möglichkeiten der grenzüberschreitenden Zusammenarbeit und Inspiration. Manche der daraus entstandenen Ensembles sind international erfolgreich, wie z.B. »Madame Baheux«, eine serbisch-bosnisch-bulgarisch-österreichische Frauenband: Jelena Poprzan, Ljubinka Jokić, Maria Petrova und Lina Neuner (siehe www.madame-baheux.com). Sie spielen in ihrer Musik mit unglaublich vielen musikalisch-stilistischen Ele-

5 Zwei Forschungsprojekte aus dem Minderheitenbereich am Institut haben sich mit dem migrantischen Musizieren in Wien beschäftigt. Publikationen dazu u.a. Hemetek/Sağlam/Bajrektarević 2006, Gebesmair 2010.

menten die nur zu einem Teil mit jenen Musikstilen zu tun haben, die sie »mitgebracht« haben. Sie lehnen Ethnisierung von Musik ab, wenngleich sie sich ihren Platz in der Weltmusik erobert haben. Es gehen also auch musikalische Botschaften aus Wien abseits der westlichen Kunstmusik in die Welt, was allerdings die hegemoniale Repräsentation kaum ändert.

Es ist in unserem Zusammenhang interessant, Ausbildung und Werdegang einer der ProtagonistInnen des Ensembles, die auch Studierende der mdw ist, genauer anzuschauen. Maria Petrova, die Schlagzeugin der Band, kam – so wie sehr viele andere junge MusikerInnen aus aller Welt – als 18-Jährige nach Wien, um an der mdw zu studieren, zunächst klassisches Schlagwerk, dann Jazzschlagzeug. Sie wuchs in Bulgarien auf, erhielt früh Klavierunterricht, wechselte dann bald zur Perkussion. 2002 hatte sie ihren ersten Auftritt mit der »Wiener Tschuschenkapelle« bei einem Benefizkonzert in Tulln, damals war sie 20 Jahre alt (siehe <https://cba.fro.at/321078> [04.05.2018]). Die »Wiener Tschuschenkapelle« wurde 1989 vom Kroaten Slavko Ninić gegründet, der sie bis heute leitet. Das Ensemble spielt vor allem traditionelle Musik aus dem Balkanraum. Aufgrund ihrer Kompetenz auch in traditioneller Musik fügte sich Maria Petrova mühelos in dieses Ensemble ein. Mit »Madame Baheux« spielt sie andere Musikstile als in der Tschuschenkapelle und dies kommt ihrer multi-musikalischen Ausrichtung entgegen, in der sich zusätzlich zu ihren bulgarischen Kompetenzen, Flamenco, Jazz und kubanische Musik finden.

Maria Petrova findet also genau hier in Wien die Möglichkeiten, sich vielfältig musikalisch auszudrücken und musikalische Grenzen in unterschiedlichste Richtungen zu überschreiten. Diese Facette der Musikstadt Wien war wohl auch in der Vergangenheit einer der Gründe für die musikalische Anziehungskraft dieser Stadt. Die vielen Zugewanderten mit ihren mitgebrachten neuen Ideen bildeten das kreative Potential, von dem die Tourismusindustrie bis heute zehrt. Die immer wieder perpetuierte Ausrichtung auf eine imperiale Vergangenheit blendet allerdings die heute zuwandernden musikalischen MeisterInnen weitgehend aus, sofern sie sich nicht am klassischen Kanon orientieren.

Aufgrund eines langen und komplexen Prozesses von Bewusstseinsbildung, von kritischen Diskursen und von universitätspolitischen Maßnahmen beginnt sich langsam eine Änderung abzuzeichnen, zumindest an der mdw als einer der wichtigsten Ausbildungsstätten, die zum Image der Musikstadt beiträgt: der AusländerInnenanteil liegt derzeit bei 46 % und Studierende wie Maria Petrova beginnen den Wunsch nach musikalischer »Mehrsprachigkeit« – auch in ihrer Ausbildung – deutlicher zu artikulieren. Dies zeigen u.a. die oben genannten Studien zur Bi- bzw. Multimusikalität. Wie wäre es also möglich, auch musikalische Welten abseits der westeuropäischen Kunstmusik und musikalische Wissenskulturen, die nicht auf hochkulturellen Maßstäben basieren, zu integrieren?

Ein emanzipatorisches Bildungskonzept: «Meeting of Knowledges» an der mdw?

Ein bildungspolitisches Konzept, das geeignet erscheint, die oben angesprochenen Änderungen tatsächlich in die Tat umzusetzen, ist jenes des »Meeting of Knowledges«. Es strebt an, Wissenskulturen, die nicht zur hegemonialen Ordnung gehören, in die herrschenden Kanons einzuschreiben (siehe Carvalho in diesem Band). Es fußt auf lateinamerikanischen theoretischen Ansätzen, wurde in Brasilien konkret entwickelt und ist meiner Meinung nach bildungspolitisch revolutionär. Es geht darum, das Wissen und die Art des Erkenntnisgewinns jener Gruppen der Gesellschaft in den gesamten Bildungsprozess einzubringen, die über Jahrhunderte unterdrückt, ausgerottet und diskriminiert wurden – in Brasilien sind dies die indigenen Gruppen und die Nachkommen der ehemaligen Sklaven. Die Argumentation dabei ist vor allem, dass diese Gruppen einen wesentlichen Teil der Gesellschaft eines Landes bilden und deshalb das Recht haben sollten, aktiv und passiv an der Wissensvermittlung teilzuhaben, auch auf universitärer Ebene. Verwirklicht wird dieses Prinzip mittels Team-Teaching an verschiedenen Universitäten. »Masters« (Wissende) der indigenen Kulturen lehren auf gleichberechtigter Ebene mit dem anderen Universitätspersonal, was Status und Bezahlung betrifft. Ich fand diesen Ansatz äußerst inspirierend und in persönlichen Diskussionen mit dem Autor fanden wir durchaus Parallelen mit dem – auf europäischer Ebene entwickelten – Minderheitenkonzept und der damit eng verbundenen Strategie der »applied ethnomusicology« (siehe dazu Pettan/Titon 2015) sowie auch dem Konzept der Transkulturalität.

Es gibt natürlich Unterschiede in den historischen und politischen Rahmenbedingungen: Österreich war nie Kolonie und Europa hat andere historische Voraussetzungen als Lateinamerika. Es gibt keine »indigenen« Gruppen im kolonialen Sinn, genauso wenig wie Nachkommen von ehemaligen Sklaven. Das heutige Österreich ist das Überbleibsel eines riesigen Imperiums der Habsburger, eines Vielvölkerstaates, der bis heute das Selbstbild prägt. Ohne die historische Realität auszublenden, kann eine Parallelisierung eine interessante Perspektive auf die Situation von Minderheiten eröffnen. Eine davon ist die Ungleichbehandlung von bestimmten Gruppen in der Gesellschaft, aufgrund unterschiedlicher Ausschlussmechanismen. Es sind jene Gruppen, die oben bereits als Minderheiten definiert wurden. Ich möchte den Vergleich anhand jener Gruppe weiter ausführen, die in Europa wohl als die über Jahrhunderte am meisten ausgegrenzte gelten kann, anhand der Roma. Roma sind ein Volk, das überall auf der Welt eine Minderheit ist, denn sie haben keinen eigenen Staat, kein Territorium. Die Geschichte lässt sich anhand der Dokumentation von Diskriminierungen und Ausgrenzungen – in Verordnungen und Verboten fest-

gehalten – rekonstruieren. Auf der anderen Seite finden sich immer wieder stereotype Romantisierungen. Diese sind u. a. in der Literatur, in der Musik und in der Malerei manifestiert. Eine der häufigsten Zuschreibungen, mit denen Roma konfrontiert sind, ist die enge Verbindung zur Musik, eine Musikalität, die ihnen »im Blut liegt«. Letztere Behauptung ist natürlich genauso rassistisch, wie all die anderen negativen Vorurteile, die in der Geisteshaltung des Antiziganismus kursieren: Stehlen, Betteln, Schmutz, sexuelle Freizügigkeit, Kinderraub usw. Klaus Michael Bogdal stellt in seinem Buch *Europa erfindet die Zigeuner* (2011) die positiven Zuschreibungen in eine Reihe mit den negativen, denn beides sind »Erfindungen«, Mythen, die ab dem 15. Jahrhundert nachweisbar sind. »Zigeuner« werden als Gegenbild zur zivilisierten Mehrheitsgesellschaft konstruiert, sie werden als unzivilisiertes Naturvolk gesehen. Sie sind das ultimativ »Andere«. Dies beinhaltet auch gewisse Sehnsuchtsphantasien, die verstärkt im Zeitalter der Romantik auftreten, wie Ungebundenheit, Natürlichkeit, direkter Gefühlsausdruck. Dies alles ist dem – ebenfalls durch die Kolonialmächte konstruierten – Bild der »Indigenen« gar nicht so unähnlich. Es geht um Zuschreibungen durch die Dominanzgesellschaft. Die Betroffenen nahmen an diesen Diskursen nicht teil, weil sie ja weitgehend vom Bildungssystem ausgeschlossen waren, auch passiv. Das Wissen, das in diesem System vermittelt wird, ist hegemoniales Wissen, das Teil der Unterdrückung und Ausgrenzung ist. Wenn nun Roma Teil der Bildungssystems werden, sollte sich eigentlich auch am System einiges ändern. Es begannen sich in den einzelnen europäischen Ländern zu unterschiedlichen Zeitpunkten Änderungen abzuzeichnen. Dies hatte wesentlich mit den Möglichkeiten der Selbstorganisation der Roma unter den verschiedenen politischen Regimes zu tun. Die Selbstorganisation bedingte das Einfordern der Teilhabe am Bildungssystem. Roma waren unterschiedlich von Verfolgung und Vernichtung im Nationalsozialismus betroffen, je nach geographischer Einflussphäre der Nazis. Es war wesentlich, wie viele Überlebende es gab und es wirkte sich darauf aus, welche politische Richtung die NGOs einschlugen. Der Holocaust wurde unterschiedlich stark thematisiert. Der Beginn einer Emanzipationsbewegung der Roma in Europa ist jedenfalls nicht vor den 1960er Jahren anzusetzen. In Österreich wurde der erste Romaverein sogar erst 1989 gegründet.⁶ Allerdings sind hier Roma immer noch sehr wenig in die aktive Wissensvermittlung eingebunden, sie sind vor allem passiv Teil des Bildungssystems; und sie fragen zu Recht: Warum lernen unsere Kinder im Geschichtsunterricht nichts über die Geschichte unseres Volkes? Warum kommen Roma-AutorInnen nicht im Literaturunterricht vor, und warum spielt

6 Zur Geschichte der Romabewegung siehe u. a. den sehr informativen Katalog zur Ausstellung Romane Thana. Orte der Roma und Sinti (Härle/Kogoj/Schwarz/Weese/Winkler 2015).

Romamusik keine Rolle? Und wie ist das mit der Sprache Romanes? Da die Roma in Österreich seit 1993 als Volksgruppe anerkannt sind, also einen rechtlich definierten Minderheitenstatus haben⁷, bedeutet das auch, dass Romanes in der Schule angeboten werden sollte. Zum Teil geschieht das auch für Romakinder an einzelnen Volksschulen. Im tertiären Bildungssegment wird Romanes im Institut für Sprachwissenschaft an der Karl Franzens Universität in Graz thematisiert. Im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft wird an der Universität Innsbruck Wissen über Romaliteratur vermittelt und einzelne HistorikerInnen thematisieren an österreichischen Universitäten die Verfolgungsgeschichte der Roma. An der Universität Wien und an der mdw wird im Rahmen der Ethnomusikologie immer wieder Romamusik vermittelt. Aber: wer unterrichtet? Es sind vor allem Nicht-Roma, die als Teil des akademischen Apparats Wissen über Roma vermitteln, auch in der Ethnomusikologie, denn Roma selbst sind kaum als Lehrpersonal an Österreichs Universitäten zu finden. Es gibt einige wenige Ausnahmen: Beate Eder-Jordan integrierte mehrmals Mozes Heinschink und seine Ehefrau Fatma Heinschink in ihren Unterricht (vergleichende Literaturwissenschaft) an der Universität Innsbruck.⁸ Ich selbst unterrichte seit mehreren Jahren an der Universität Wien im Team-Teaching gleichberechtigt mit Ivana Ferencova, einer Romni aus der Slowakei, die Sängerin und Musikpädagogin ist, Romamusik. Diese Art des Unterrichts kam auf Anregung der Studierenden zustande, die Ivana Ferencova zuvor in einem Workshop zur Romamusik erlebt hatten. Aus den Evaluierungen der Lehrveranstaltung ist zu entnehmen, dass die Einbindung von Ivana Mehreres bewirkt hat: Über praktische Erfahrungen im Unterricht konnten Vorurteile gegen Roma zum einen erörtert und gleichzeitig durch Ivana Ferencova – als erste Roma-Vortragende in der Geschichte des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien – laufend durch ihre Arbeit widerlegt werden. Gleichzeitig konnte eine Romni ihre Musik und ihre damit verbundene Kultur selbst repräsentieren und wurde nicht zum Objekt wissenschaftlicher Darstellungsformen.

7 Volksgruppe ist in Österreich eine rechtlich definierte Minderheitenkategorie, der bestimmte kollektive Rechte zugesprochen werden, u.a. auch Schulunterricht in der eigenen Sprache. Die Anerkennung erfolgt nach dem Volksgruppengesetz von 1976 und setzt voraus, dass eine Gruppe über mehrere Generationen in einem bestimmten Siedlungsgebiet lebt.

8 Mozes Heinschink ist der führende Experte für Sprache und Kultur der Roma in Österreich. Er war viele Jahre mit Fatma, einer Romni aus der Türkei, verheiratet und hat sich in die Romagemeinschaft soweit integriert, dass er als Insider gilt. Er ist ein »Wissender« im angesprochenen Sinn.

Die Rolle der Ethnomusikologie

Ethnomusikologie ist ein Fach, das sich mit Musik im sozialen Zusammenhang beschäftigt, mit der Bedeutung, die sie für bestimmte Gruppen hat und mit der Art, wie Musik in einer Gesellschaft gebraucht wird. Es geht dabei immer auch um die Musik selbst. Der Ansatz, der, wie oben geschildert, im Unterricht verwirklicht wurde, nämlich jene Menschen, um deren Musik es geht, selbst zu Wort kommen zu lassen und nicht »über« sie zu sprechen, spiegelt durchaus heutige Tendenzen im Fach Ethnomusikologie wider. Anders stellt sich die Fachgeschichte dar. Generell waren Minderheiten zumindest ein Randthema im Fach Ethnomusikologie, und zwar seit langer Zeit.⁹ Historisch gesehen sind vor allem zwei Tendenzen zu nennen: Einerseits ist es der eurozentrisch geprägte Exotismus, der »primitive« und somit auch indigene Völker ins Zentrum der Betrachtung rückt, andererseits der Nationalismus, der Minderheiten außerhalb des eigenen Nationalstaates als zur Volksgemeinschaft zugehörig betrachtet. Dies entspricht durchaus dem problematischen, kolonial geprägten Erbe des Faches Ethnomusikologie (damals vergleichende Musikwissenschaft genannt) generell. Seit seiner Entstehung zu Ende des 19. Jahrhunderts wurde lange Zeit über die »Ureinwohner«, die »primitiven« Völker, die von der »Zivilisation unberührten Stämme« aus Sicht der westlichen ForscherInnen geschrieben, ohne im Geringsten deren Sichtweisen und Standpunkte einzubeziehen. Das hat sich inzwischen geändert. Es sind immer weniger »Forschungsobjekte«, mit denen sich die Ethnomusikologie beschäftigt, vielmehr wird eine »dialogical knowledge production« angestrebt, was bedeutet, dass diejenigen, um deren Musik es in der Forschung geht, die so genannten Gewährspersonen, mit ihren Sichtweisen, Zugängen und Konzepten in die Wissensproduktion miteinbezogen werden. Das heißt auf der Repräsentationsebene z.B., dass bei internationalen Kongressen Referate über indigene Musik auch von RepräsentantInnen dieser Kultur selbst gehalten werden und Publikationen auch die Namen der Gewährspersonen als AutorInnen inkludieren.

Projekte im Rahmen der »applied ethnomusicology«¹⁰, in die Minderheiten involviert sind, arbeiten direkt und eng mit den betreffenden Gruppen zusammen, durchaus auch mit dem Ziel von gesellschaftspolitischen Veränderungen.

9 Ein ausführlicher Befund über Minderheitenforschung in der Ethnomusikologie siehe Hemetek 2017.

10 Applied ethnomusicology kann vielfältig definiert werden. Der Terminus wurde 1992 zum ersten Mal in die Fachdiskurse eingebracht (Sheehy 1992). Er benennt eine anwendungsorientierte Forschung, die sich im Sinne der Beforschten positiv auswirkt. Eine sehr umfassende Publikation stammt aus dem Jahr 2015 (Pettan/Titon 2015).

Die Möglichkeiten, diese Tendenzen des Fachs, die eine moderne Ausrichtung der Ethnomusikologie widerspiegeln, auch an einer Institution wie der mdw umzusetzen, wären, aufgrund der oben genannten Voraussetzungen, vielfältig und zwar genau nach dem Prinzip des »Meeting of Knowledges«, in diesem Fall umgelegt auf »Musiken«: »Meeting of Musics«. Es hieße, die von der Studentin Maria Petrova eingeforderte musikalische »Mehrsprachigkeit« insofern umzusetzen, als man bestimmte Gruppen der Gesellschaft, die zwar passiv am Bildungssystem teilnehmen, aber von der aktiven Wissensvermittlung ausgeschlossen sind, auch aktiv einzubinden und damit die Lehrinhalte zu verändern.

Beispielhafte Ansätze: Die Einbindung von Gewährspersonen aus der Volksmusikforschung und Ethnomusikologie in den musikalisch-praktischen Unterricht findet am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie seit mehreren Jahren statt. Auf Anregung des damaligen Universitätsassistenten Rudolf Pietsch wurde eine Lehrveranstaltung kreiert, die sich »Volksmusikpraktikum« nennt und von der österreichischen Volksmusik ausging, nun aber vermehrt auch Musikstile mit anderen kulturellen Hintergründen (z.B. iranische Perkussion) einbezieht. Die Wissensvermittlung erfolgt über völlig andere Methoden als jene der westeuropäischen Kunstmusik. Es sind die Methoden der Überlieferung, die aus der jeweiligen Musikpraxis kommen. Somit wird den Studierenden über die Musik selbst und auch über die Art der Vermittlung und den Kontext, in dem diese Musik stattfindet, Einblick in vielfältigste musikalische Welten ermöglicht. Es ist ein Bestreben des Instituts, ständig neue Lehrinitiativen zu setzen, die in Form von Workshops, Exkursionen und Lehrgängen einen Eindruck von Musikkulturen sozusagen aus »erster Hand« vermitteln. Dabei werden auch immer wieder Studierende, die über Kenntnisse von Musikkulturen abseits der westeuropäischen Kunstmusik verfügen, aktiv in den Unterricht eingebunden. Demzufolge haben sich auch die Themen der Abschlussarbeiten am Institut im Vergleich zu dem oben angeführten Befund bis 1990 wesentlich verändert. Es wird vermehrt über Musiktraditionen geschrieben, die nicht in Österreich zu finden sind. Minderheitenthemen machen einen sehr viel größeren Prozentsatz aus als vor 1990 (bei den Dissertationen sogar mehr als 50 %). Die Interessen der Studierenden sind, auch basierend auf den Veränderungen in der Disziplin, wesentlich vielfältiger geworden. Dass über diesen Ansatz auch Brücken zu künstlerischen und pädagogischen Instituten geschlagen werden und vermehrtes Interesse von Lehrenden und Studierenden an ethnomusikologischen Inhalten besteht, zeigen interdisziplinäre Projekte mit der Musikpädagogik (z.B. »Musik ohne Grenzen«¹¹) oder den KomponistInnen

11 Siehe dazu: <https://www.mdw.ac.at/fsi/musik-ohne-grenzen> (04.05.2018).

(z.B. »Confusing Inspiration«¹²). Es besteht also auch in anderen Disziplinen vermehrtes Interesse an anderen »Musiksprachen« von Teilen der heutigen österreichischen Gesellschaft, die bisher an der mdw noch nicht gehört wurden.

Entspricht diese Tendenz bereits dem gesellschaftspolitischen Anspruch des »Meeting of Knowledges«-Konzepts? Ich würde die eben geschilderte Entwicklung vor dem sozio-politischen Hintergrund einer durch Migration geprägten Gesellschaft als einen logischen ersten Schritt bewerten, der u.a. auf Ressourcen aus dem Fach Ethnomusikologie/Volksmusikforschung aufbaut.

Universitätspolitische Aspekte: Transkulturalität als Teil einer Diversitätsstrategie

Der Schwerpunkt »Transkulturalität_mdw« ist eine von mehreren Initiativen im universitären Kontext der mdw, ein politisches Zeichen und eine Willenserklärung, sich mit politischen Realitäten der Ungleichbehandlung aktiv auseinanderzusetzen, genauso wie die Gründung der Gender-Plattform, der Queer-Plattform, der Refugees-Initiative und der Arbeitsgruppe »Barrierefrei«.¹³ In der Ethnomusikologie gewinnt das Thema Minderheiten als forschungsleitender Ansatz international an Bedeutung, eingebunden in moderne Fachdiskurse und demzufolge auch vielfältig und weit definiert. Die ethnomusikologische Minderheitenforschung ist inzwischen im Fach international anerkannt und auch im Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie besteht der Minderheitenschwerpunkt nach wie vor. Für die universitätspolitischen Entwicklungen im Zusammenhang mit Diversität mag er zwar ein Ausgangspunkt sein, ist aber bildungspolitisch wohl zu eng gefasst und Transkulturalität scheint besser geeignet. Der Begriff Minderheit, im Gegensatz zum Minderheitendiskurs, geht meist von Gruppen und deren Positionierung in der Gesellschaft aus, wobei die

¹² »Confusing Inspiration 2« ein Artistic-Research-Projekt in Zusammenarbeit mit dem Institut 1 (Institut für Komposition, Elektroakustik und TonmeisterInnen-Ausbildung) und Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie. Das Projektteam (Johannes Kretz, Wei-Ya Lin und Hande Sağlam) hat mit Kompositionsstudierenden der mdw eine ethnomusikologische Feldforschung in Istanbul durchgeführt. Das Projekt zielte darauf ab, Komposition, künstlerische Praktiken und wissenschaftliche Forschung zu verbinden. Eine zentrale Fragestellung dabei war, wie und wodurch künstlerisches Arbeiten an gesellschaftlicher und politischer Relevanz gewinnen kann. Studierende wurden in empirischen Forschungsmethoden der Ethnomusikologie unterrichtet und haben diese praktisch in einem wissenschaftlich-künstlerischen Projekt angewendet. Die Feldforschung – teilnehmende Beobachtung – wurde so zur Ausgangsbasis von künstlerischen Arbeiten.

¹³ Eines der Vizerektorate hat seit 2015 als Aufgabenbereich »Diversität« und im Entwicklungsplan 2019–2024 werden unter dem Dach von *Diversität* Gender, Inklusion und Transkulturalität prominent platziert.

Differenz sehr oft das Definitionsmerkmal bildet. Transkulturalität hingegen geht nicht grundsätzlich von Differenz aus, sondern von Hybridität und Gemeinsamkeiten in der Durchdringung unterschiedlicher Einflüsse, ohne aber die damit verbundenen, oft ungleichen Machtverhältnisse, die auch das Verhältnis von Minderheit und Mehrheit prägen, auszublenden. Der Begriff zielt auf eine gesamtheitliche Haltung, auf die generelle Verfasstheit einer Gesellschaft ab und scheint deshalb im programmatischen universitätspolitischen Zusammenhang geeignet, neue Perspektiven, Denkräume zu ermöglichen. Transkulturalität wird in den verschiedenen Disziplinen sehr unterschiedlich eingesetzt (siehe auch die Beiträge in dieser Publikation). Die gewisse »Uneindeutigkeit« ist insofern ein Vorteil, weil Vieles subsumiert werden kann. Im Englischen wird er als Substantiv weniger verwendet, die deutschsprachigen Diskurse sind stark vom Philosophen Wolfgang Ivers (2017) geprägt, der aber wiederum umstritten ist. José Jorge de Carvalho bezieht sich in seiner Verwendung des Begriffs auf Fernando Ortiz (1995) und beschreibt seinen Ausgangspunkt folgendermaßen: »In 1940, Cuban anthropologist and ethnomusicologist Fernando Ortiz articulated ideas of mixing of races and of cultures, which have been current in the continent since colonial days, and argued how they were active in all the Cuban ethnic groups and cultural traditions, in a general dynamic process he called transculturation« (siehe Carvalho in diesem Band). Dass es bei Ortiz aber nicht nur um die Tatsache der Vermischung, sondern auch ganz klar um Machtverhältnisse geht wird im Folgenden hervorgehoben:

Ortiz's essay is a landmark in the consolidation of the concept. His view on transculturation implies the effect of multiple causalities, typical of complex systems, where all the groups involved have agency, and the result is a generalized mutual influence. Consequently, he mentioned the names of all the groups that arrived in Cuba since the colonial days and have shaped the nation: Indigenous peoples, enslaved Africans, Asians, and Europeans. This way, transculturation places every historical subject within a nation State (or in another type of political unity) in the same level of importance than all the others (siehe Carvalho in diesem Band).

Kurz gefasst geht es bei Ortiz und Carvalho um Vermischungen, um Hybridisierung und das Aufzeigen von Machtgefällen. Andere AutorInnen finden andere Denkanstöße im Begriff Transkulturalität, was als durchaus positiv zu sehen ist. Es gibt so viele verschiedene Ansätze und Mehrdeutigkeiten, dass sich für die mdw der Vorteil bietet, den Begriff auch neu weiterdefinieren zu können – auch für eine universitätspolitische Perspektive.

Im bildungspolitischen Sinn bedeutet er für mich die Willenserklärung, sich dem Faktum der vielfältigen und hybriden Identitäten der handelnden Personen

(Lehrenden, Studierenden und Verwaltung) an dieser Universität zu stellen, in Curricula und im täglichen Miteinander darauf zu reagieren, Respekt vor unterschiedlichen Lebensentwürfen einzufordern und die kulturelle Vielfalt der heutigen Gesellschaft abzubilden. Transkulturalität als strategischer Begriff zur politischen Veränderung. Transkulturalität als das Überschreiten von Grenzen, die in der emotionalen Verfasstheit von Individuen, in institutionellen Verankerungen, in wissenschaftlichen Theorien, zwischen Wissenschaft und Kunst aber auch in der gesellschaftspolitischen Realität vorhanden sind. Eine Gesellschaft genauso wie eine Universität sollte transkulturelle Räume bieten, um ein produktives Miteinander aller Beteiligten zu ermöglichen. Carvalho benennt das so: »Transculturality presupposes building a space for dialogue, and each one who comes for that dialogue brings his/her own voice and positions himself/herself in his/her own location« (siehe Carvalho in diesem Band). Das »Meeting of Knowledges«-Konzept ist ein bildungspolitischer Ansatz, der als Teil einer transkulturellen Strategie gesehen werden kann.

Meine Einleitungsfrage, ob der Minderheitenschwerpunkt an der heutigen mdw vermehrt Bedeutung gewonnen hat, möchte ich also bejahen. Die ethnomusikologische Minderheitenforschung ist Teil einer Diversitätsstrategie geworden. Unter Verwendung des programmatischen Begriffs Transkulturalität wurde der Versuch unternommen, Hierarchien sowie Ein- und Ausschlüsse unter Berücksichtigung der historischen, (post)kolonialen, migrationspolitischen, ökonomischen Bedingungen von Kunst- und Wissensproduktion zu hinterfragen und dadurch neue Räume für die Möglichkeit politischen Handelns und gesellschaftlicher Veränderung zu schaffen (vgl. Kaufmann 2014). Vielleicht wird in einigen Jahren ein neuer Begriff gefunden werden müssen, weil »Transkulturalität«, ebenso wie andere Begriffe zuvor im Laufe der Jahre in öffentlichen und politischen Diskursen so besetzt wird, dass er der Idee nicht mehr dienlich erscheint. Ich denke, dass es darum geht, den Bildungsauftrag einer Institution wie der mdw so umzusetzen, dass Ungleichbehandlung von Individuen und Gruppen im Umgang miteinander und in den Curricula, benannt und sichtbar gemacht wird und an Gegenstrategien gearbeitet wird. Dieses Prinzip der Antidiskriminierung sollte sich auch auf Wissenskulturen und Musiken beziehen. Insofern nähern wir uns einem »Meeting of Knowledges« möglicherweise an. Die Minderheitenforschung kann aus meiner Sicht jedenfalls dazu beitragen.

Literatur

- Baily, John. 2001. »Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology«. *Ethnomusicology* 10(2), 85–98.
- Bogdal, Klaus-Michael. 2011 (2013). *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. 1990. *Hochschulbericht 1990*. Band 2 Anhang. https://oravm13.noc-science.at/apex/f?p=103:2:16169718052962:RE_FRESH_TREE::2:P1_TREE_ROOT,P2_FL_INIT,P2_ALIAS:166,N,unibericht (30.05.2018).
- Cottrell, Stephen. 2007. »Local Bimusicality among London's Freelance Musicians«. *Ethnomusicology*, Vol. 51, No. 1, 85–105.
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. und Helmut Kretschmer, Hg. 2012. *Wien – Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Wien: LIT Verlag.
- Gebesmair, Andreas, Hg. 2010. *Randzonen der Kreativwirtschaft. Türkische, chinesische und südasiatische Kulturunternehmen in Wien*. Wien: LIT-Verlag.
- Härle, Andrea, Cornelia Kogoj, Werner Michael Schwarz, Michael Weese und Susanne Winkler, Hg. 2015. *Romane Thana. Orte der Roma und Sinti, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*. Wien: Czernin Verlag.
- Hemetek, Ursula, Hande Sağlam und Sofija Bajrektarević. 2006. »Einwanderer-Musik-kulturen in Wien. Bestandsaufnahme zu musikalischer Identität und Akkulturation«. Endbericht, Wien: IVE, Manuskript.
- Hemetek, Ursula. 2014. »Kulturkontakt-Kulturkonflikt?: Erfahrungen und Reflexionen aus 25 Jahren ethnomusikologischer Minderheitenforschung in Österreich«. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerks* 63, 97–112.
- Hemetek, Ursula. 2017. »Minderheitenforschung in der Ethnomusikologie«. *EJM* (Europäisches Journal für Minderheitenfragen/European Journal for Minority Studies) Vol 10 No 3–4, 345–367.
- Hood, Mantle. 1960. »The Challenge of Bi-Musicality«. *Ethnomusicology* 4(2), 55–59.
- Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie. 2015: *50 Jahre Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie*, 8 Schautafeln https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/50Jahre_ivE_WEB_kl.pdf (04.05.2018).
- Kaufmann, Therese. 2014. Konzept *Transkulturalität_mdw*, <http://www.mdw.ac.at/ive/gesamtkonzept> (04.05.2018).
- Kölbl, Marko. 2018. »Musikalische Identifikationen von jugendlichen Geflüchteten«. Endbericht, Wien: IVE. <https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/Projektbericht-MusikalischeIdentifikationenvonjugendlichenGefluechteten.pdf> (04.05.2018).
- Lin, Wei-Ya. 2017. Endbericht zum Forschungsprojekt *Bi-/Multimusikalität*, im Rahmen des wissenschaftlichen Projekts Changing mdw – Klangwelten und ihre Konstruktion. https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/BIM-Endbericht_FINALE.pdf (04.05.2018).

- Nußbaumer, Martina. 2007. *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Edition Parabasen Bd. 6.
- Ortiz, Fernando. 1995. On the Social Phenomenon of »Transculturation« and its Importance in Cuba. In: *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, Ortiz, Fernando, Hg. Durham: Duke University Press, 97–103.
- Pettan, Svanibor und Jeff Titon, Hg. 2015. *Applied Ethnomusicology– Oxford Handbook*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Sağlam, Hande, Ursula Hemetek und Noraldine Bailer. 2010. »Bi-Musikalität und interkultureller Dialog. Bestandsaufnahme zum ›bi-musikalischen‹ Potential der Studierenden der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien«. IVE, Endbericht des Forschungsprojekts. <https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/ErgebnisberichtBi-Musikalitaet.PDF> (04.05.2018).
- Sheehy, Daniel. 1992. »A Few Notions about Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology«. *Ethnomusicology*, 36: 323–336.
- Trümpi, Fritz. 2016. *The Political Orchestra. The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich*. Translated by Kenneth Kronenberg. Chicago/London: Chicago University Press.
- Welsch, Wolfgang. 2017. *Transkulturalität. Realität–Geschichte–Aufgabe*. Wien: new academic press og.
- Zuser, Peter. 1996. *Die Konstruktion der Ausländerfrage in Österreich. Eine Analyse des öffentlichen Diskurses 1990*. (=Reihe Politikwissenschaft/Political Science Series No. 35, des Instituts für Höhere Studien), Wien. http://irihs.ihs.ac.at/916/1/pw_35.pdf (04.05.2018).

Internetquellen

- Radio FRO: <https://cba.fro.at/321078> (04.05.2018).
- www.initiative.minderheiten.at (04.05.2018).
- <https://www.mdw.ac.at/fsi/musik-ohne-grenzen> (04.05.2018).
- https://www.mdw.ac.at/upload/mdwUNI/files/wissensbilanz_mdw_2016.pdf (04.05.2018).
- https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/50Jahre_ivE_WEB_kl.pdf (04.05.2018).

Abstract

Der Text behandelt, inspiriert durch den Artikel von José Jorge de Carvalho, Überlegungen zu einer Umsetzung des »Meeting of Knowledges«-Konzepts (andere Wissenskulturen in die herrschenden Kanons zu integrieren) aus Brasi-

lien in Bildungseinrichtungen im tertiären Bildungssegment in Österreich, im Speziellen an der mdw. Dabei wird zunächst der Minderheitenschwerpunkt des Instituts für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie dem Mythos von der »Musikstadt Wien« gegenübergestellt. Die Hegemonie der westeuropäischen Kunstmusik an der mdw hat wesentlich mit dem Standort Wien zu tun. Am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie wurde seit den 1990er Jahren Musik von Minderheiten (als Gruppen minderer Macht) in Forschung, Lehre und Öffentlichkeitsarbeit propagiert. Die Musik der Roma nahm dabei einen wichtigen Stellenwert ein. Hier findet sich auch ein möglicher Anknüpfungspunkt zum brasilianischen Modell, das das Wissen der Indigenen den universitären Unterricht integriert. Roma stießen und stoßen auf ähnliche Ausgrenzungsmechanismen.

Unter Berücksichtigung aller Voraussetzungen, nämlich der Hegemonie der westeuropäischen Kunstmusik auf der einen und der Minderheitenforschung auf der anderen Seite, wird ausgelotet, inwieweit ein »Meeting of Knowledges« an der mdw möglich wäre. Eine wesentliche Voraussetzung dafür ist das mittlerweile deutlich artikulierte Interesse der Studierenden (von denen 47 % aus dem Ausland stammen) in mehr als einer »Musiksprache« ausgebildet zu werden. Universitätspolitisch wird an einer Diversitätsstrategie gearbeitet, die im Entwicklungsplan verankert ist. Das »Meeting of Knowledges«-Konzept wäre als bildungspolitischer Ansatz als Teil einer transkulturellen Strategie zu sehen. Im bildungspolitischen Sinn bedeutet Transkulturalität die Willenserklärung, sich dem Faktum der vielfältigen und hybriden Identitäten der handelnden Personen (Lehrenden, Studierenden und Verwaltung) an der mdw zu stellen, in Curricula und im täglichen Miteinander darauf zu reagieren, Respekt vor unterschiedlichen Lebensentwürfen einzufordern und die kulturelle Vielfalt der heutigen Gesellschaft abzubilden.

KEYWORDS: Minderheitenforschung, Ethnomusikologie, Diversitätsstrategie, Meeting of Knowledges, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, mdw

7 Die Musiken der Welt in Mannheim?

Cultural flow und die künstlerische Ausbildung in *Weltmusik*

Einführung

Die BRD wie auch die DDR entwickelten sich durch Anwerbeabkommen, in denen sogenannte Gastarbeiter angeworben wurden, seit den späten 1950er Jahren zu Migrationsländern (cf. Broden and Mecheril 2007: 7; Arenhövel 2012: 264).¹ Auch wenn die Intention der BRD eine andere war, blieben viele BürgerInnen u.a. Italiens, Griechenlands und der Türkei in Deutschland und prägten in der Folge das Land nicht nur wirtschaftlich, sondern auch kulturell. Bis heute bereichern verschiedene Migrationsströme Deutschland und machen es zu einer Migrationsgesellschaft.

Während es im privaten Bereich wie z.B. in alevitischen Kulturvereinen viele musikalische Ausbildungsangebote gibt, die die Musiken der Herkunftsländer inkorporieren, hinkt die staatliche Ausbildung nach. Erst in den letzten Jahrzehnten werden z.B. Instrumente wie Bağlama und Oud an einigen städtischen Musikschulen wie in Bochum angeboten. Auch der vom Deutschen Musikrat bundesweit durchgeführte Wettbewerb *Jugend musiziert* nahm Bağlama erst seit Anfang der 2000er als Kategorie auf (Schie 2005).

Der erste akkreditierte künstlerische Studiengang an einer staatlichen Musikhochschule in Deutschland, der primär auf türkisch-arabische Musik fokussiert, wurde 2015 an der Popakademie Baden-Württemberg eingeführt. Die staatliche Hochschuleinrichtung des Landes Baden-Württemberg war 2003 als Kompetenzzentrum für Popkultur und Musikwirtschaft in Mannheim gegründet worden und bietet aktuell drei akkreditierte Bachelorstudiengänge (*Popmusikdesign*, *Musikbusiness* und *Weltmusik*) sowie zwei akkreditierte Masterstudiengänge (*Popular Music* sowie *Music and Creative Industries*) an.

¹ Dieses Kapitel basiert auf einem Vortrag, den ich im Rahmen der interdisziplinären Ringvorlesung »Transkulturalität« an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien am 4. Mai 2017 gehalten habe. Für Fragen, Kritik und Anregungen möchte ich mich bei Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Ursula Hemetek und ihrem Team, die Moderatorin Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Isolde Malmberg, meiner Ko-Referentin Dr.ⁱⁿ Wei-Ya Lin, dem Auditorium sowie bei Dr.ⁱⁿ Anja Brunner, Prof. Udo Dahmen, Prof. Dr. Julio Mendivil und Prof. Dr. Heiko Wandler bedanken.

Vorgeschichte

Der Studiengang hatte auf der politischen Ebene einen Vorlauf von ca. zehn Jahren. Der gesamte Prozess lässt sich in zwei Teile gliedern:

- strategisch-politische Gremienarbeit im Bereich der Kulturpolitik ab Ende der 2000er und
- Machtwechsel in Baden-Württemberg zu Grün-Rot im Jahr 2011 und die daraus resultierenden musikhochschulpolitischen Entwicklungen.

In seiner Funktion als Direktor der Popakademie wie auch als Vizepräsident des Deutschen Musikrates arbeitete Prof. Udo Dahmen Ende der Nuller-Jahre als Mitglied in zwei politisch-strategischen Kommissionen, die beide von der damaligen Baden-Württembergischen CDU-SPD-Koalition in Auftrag gegeben worden waren.

Die erste Kommission befasste sich mit dem *Kulturplan für Baden-Württemberg bis 2020*. Der zugehörige Bericht »Kultur 2020 – Kunstpolitik für Baden-Württemberg« wurde im Juli 2010 vom baden-württembergischen Landtag beschlossen und bot Handlungsperspektiven für die Kulturpolitik. Im Teil V »Kulturelle Bildung als Schwerpunktthema« wird unter Musik Folgendes erwähnt:

Die Landesregierung wird prüfen, inwieweit verpflichtende Studieninhalte in der Ausbildung an den Hochschulen im Land zur Vermittlung und Aneignung interkultureller Kompetenz, insbesondere in allen künstlerischen Sparten (einschließlich populärkultureller Ausdrucksformen) [...] in ausreichendem Maße vorhanden sind (Radolko et al. 2010: 370).

Als mögliche Einrichtungen, um diese Kompetenzen zu erlangen, werden die Popakademie Baden-Württemberg sowie die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Trossingen erwähnt (ibid.). Darüber hinaus »wird die Gründung einer Einrichtung zur Förderung der Interkulturalität in den Künsten, möglicherweise als Teil einer Hochschuleinrichtung in Baden-Württemberg [geprüft].« (ibid.: 371) Als Modell für dieses »World Music Institute« (ibid.) wird die *Rotterdam World Music Academy* an der *Hogeschool voor de Kunsten (Codarts)* erwähnt. Die Rotterdamer Musikhochschule hatte 1985 mit einem Studiengang in Flamenco-Gitarre den wahrscheinlich ersten künstlerischen Studiengang in Europa im Bereich traditionelle europäische und außereuropäische Musik ins Leben gerufen. Maßgeblich am Aufbau beteiligt war Leo Vervelde zusammen mit Ricardo Mendeleville und Paco Peña.

Die zweite Kommission war der *Fachbeirat für Kulturelle Bildung* in Baden-Württemberg, der im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst arbeitete. Der hier veröffentlichte Expertenbericht hieß treffend »Empfehlungen zur Kulturellen Bildung«. Die interkulturelle Öffnung der Musikhochschulen, Musikschulen und musikalischen Akademien wird als Handlungsempfehlung an mehreren Stellen angeregt, wie z.B. im Abschnitt »Musikhochschulen: populäre Musik und interkulturelle Öffnung«: »Im Rahmen der interkulturellen Öffnung in der Musik an den Musikhochschulen müssen »ethnische« Instrumente einen adäquaten Platz in der Ausbildung einnehmen.« (Dahmen et al. 2013: 43) Vor allem der Begriff *Interkultur* wird in den Berichten strategisch verwendet, um die Integration in Baden-Württemberg voranzubringen. Dies zielt nicht nur auf Weltmusik ab, sondern auch auf Populäre Musik: Als ein Ergebnis führte die Popakademie als Einrichtung das dreijährige Projekt *InPop – Integration, Popmusik und Schule* durch, das auch in »Kultur 2020« erwähnt wird (Radolko et al. 2010: 431). Gefördert vom Bund, dem Land Baden-Württemberg und der Stadt Mannheim zielte es auf Sprachförderung und Integration durch Populäre Musik. Daraus entwickelten sich viele kleinere Projekte zur Musik und Integration wie auch teilweise Anstellungen an Schulen für die Absolvierenden.

Hochschulpolitische Entwicklungen seit 2011

Neben der politischen Gremienarbeit waren zwei weitere Entwicklungen, die nach dem Machtwechsel zu Grün-Rot in 2011 stattfanden, ausschlaggebend:

Zum Anlass des fünfjährigen Bestehens der Orientalischen Musikakademie Mannheim (OMM)² führte die Popakademie zusammen mit der OMM am 6. Dezember 2013 ein Symposium mit dem Titel »World Music Institute Mannheim – Professionalisierung der Ausbildung für Weltmusik« durch. Dabei wurden Modelle und Erfahrungen sowie die Chancen und Potentiale eines *World Music Institute* erörtert. Neben Prof. Dahmen nahmen als Referenten u.a. der Präsident der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, Prof. Rudolf Meister wie auch der schon erwähnte Leo Vervelde von *Codarts* teil. Darüber hinaus waren sowohl VertreterInnen aus dem Landtag sowie die Leiterin der Kunst-Abteilung im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, DrIn. Claudia Rose, anwesend. Überzeugt von dem Symposium gab DrIn. Rose, die auch für die Musikhochschulen zuständig ist, der

2 Die OMM spezialisiert sich als gemeinnütziger Verein und Musikschule auf Türkische, Arabische und Indische Musik. Neben musikalischen Workshops und Konzerte führen sie pädagogische Projekte mit MitgrantInnen durch.

OMM zusammen mit der Mannheimer Musikhochschule und der Popakademie den Auftrag, einen Weltmusikstudiengang zu konzipieren.

Parallel dazu verlief ein Machtkampf zwischen den Musikhochschulen Baden-Württembergs und dem Wissenschaftsministerium. 2013 hatte der Landesrechnungshof in seinem Bericht zur Zukunft der Musikhochschulen in Baden-Württemberg geraten, fünf Millionen Euro jährlich einzusparen. Pünktlich zum zehnjährigen Jubiläum der Popakademie im Juli 2013 brachte die grüne Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Theresia Bauer,³ den Vorschlag, dass nur noch drei der bisher fünf Voll-Musikhochschulen in Baden-Württemberg bestehen bleiben sollten. Die Musikhochschulen in Mannheim und Trossingen sollten auf ihre Kernprofile reduziert werden und die Musikhochschule in Mannheim zusätzlich mit der Popakademie fusionieren (cf. N.N. 2013).

Nach einer Protestwelle wurden 2014 fünf *Zukunftskonferenzen* zu den Musikhochschulen durchgeführt, die die Grundlage für die Ausrichtung und Zukunft der Musikhochschulen in Baden-Württemberg bilden sollten. Die vierte Konferenz war »Jazz, Pop und Weltmusik« gewidmet. Die Einladung der Ministerin erwähnte auch Weltmusik:

In unserer stets internationaler werdenden Gesellschaft gewinnen außereuropäische Musikrichtungen und Traditionen an Bedeutung. Transkulturelle Musik leistet einen wichtigen Beitrag zur interkulturellen Kommunikation und zur Identitätsstiftung. Es ist uns daher wichtig, diese Musikrichtungen verstärkt in den Fokus zu nehmen. Im 4. Symposium werden wir die Studienangebote für die populäre Musik des 20. Jahrhunderts ebenso wie die Situation im Bereich außereuropäischer Musiktraditionen in den Blick nehmen. Welche Bedarfe ergeben sich heute aus den gesellschaftlichen Veränderungen und wie kann die Qualität von Jazz, Pop und Weltmusik auf hohem Niveau verstetigt werden? Welche neuen Angebote sind notwendig und welche Schwerpunkte sollen für die Zukunft gesetzt werden? (Theresia Bauer und Jürgen Walter in N.N. 2014 – Begrüßung).

In dieser Begrüßung vermischen sich die Begriffe *transkulturell* und *interkulturell*, wobei ergänzt werden muss, dass *Transkulturalität* das Thema des Weltmusik-Impulsreferates an diesem Tag war. Problematisch erscheint, dass *Weltmusik* hier nur außereuropäische Musik meint – dies ist deswegen begrifflich unscharf, da es in der Durchführung vor allem um die Musik der in Deutschland lebenden Deutsch-Türken ging. Im Beisein der Ministerin wie auch des Staatssekre-

3 Theresia Bauer gehört für Bündnis 90/Die Grünen seit 2001 dem Landtag von Baden-Württemberg an und ist seit 2011 Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

tärs wurde das Symposium inhaltlich mit einer Keynote von Herrn Vervelde zu Weltmusik eröffnet. Sein Vortrag schilderte, wie an *Codarts* Anfang der 1980er der Weltmusikbereich aufgebaut wurde. Am Nachmittag war eines der Foren der Weltmusik mit einem Impulsvortrag von Prof. In Susanne Binas-Preisendörfer gewidmet. Neben einer historischen Verortung und Kritik des Begriffes *Weltmusik* führte sie *Transkulturalität* als Denkfigur und Methode ein, um die Grenzen zwischen den Kulturen aufzuheben. Sie plädierte dafür, dass sich die Musikhochschulen zu transkulturellen Musiken hin öffnen sollten (Binas-Preisendörfer 2014).

»Egal wie wir das ›Kind‹ nennen« – Weltmusik als Begriff

In der darauffolgenden Zukunftskonferenz in Karlsruhe am 21. Juli 2014 fasste Ministerin Bauer in ihrer Eröffnungsrede als eines der Zwischenergebnisse Folgendes zusammen:

Ich gehe davon aus, dass wir in jedem Fall – egal wie wir das ›Kind‹ nennen – die Musik der Einwanderungskulturen stärker in den Blick nehmen müssen [...] Als geeignetster Ort für eine eigenständige künstlerische Ausbildung zeichnet sich meines Erachtens immer deutlicher die Popakademie selbst ab und unterstützt von Partnern wie z.B. die Orientalische Musikakademie in Mannheim (Bauer 2014: 7f).⁴

Ministerin Bauer thematisierte die Problematik der Benennung treffend. In Anlehnung an *World Music* wurde der Studiengang nunmehr *Weltmusik* genannt. Als Genre basiert *World Music* auf einem Schachzug von Independent Labels in den späten 1980ern, gewisse außereuropäische Tonträger unter einem Überbegriff einzuordnen, um diese besser zu platzieren und somit verkaufen zu können. Die Definition von *World Music* war »practically any music that isn't, at present, catered for by its own category e.g.: Reggae, jazz, blues, folk.« (N.N. n.d., cf. auch Frith 2000: 305f). Der Begriff etablierte sich danach in der Musikindustrie und verdrängte frühere Begriffe wie *World Beat*, *World Fusion*, *Roots Music*, *Ethnic Music* und *International Music*.

World Music ist als Begriff auf vielen Ebenen problematisch. Davon abgesehen, dass dabei heterogene und voneinander komplett unabhängige Musikkulturen in einen Topf geworfen werden, hat die Entstehung auch kolonialistische Züge, da es sich um Auffangbecken für Musik handelt, die nicht in die westlich ge-

4 Die endgültige politische Entscheidung wie auch die finanzielle Bewilligung vom Ministerium kam Februar 2015, Studienbeginn war September 2015.

prägten bzw. angloamerikanischen Kategorien *Kunstmusik*, *Jazz* oder *Populäre Musik* passen.⁵

Ein kursorischer Blick auf die europäischen Musikhochschulen zeigt außerdem, dass *Weltmusik* häufig als Bezeichnung für künstlerische Studiengänge benutzt wird, die sich auf vielerlei traditionelle und außereuropäische Musik fokussieren und nicht auf nur eine Tradition bzw. Musikkultur. Beispiele dafür sind: *Folk- och världsmusik* (*Musikhögskolan i Malmö*), *världsmusik* (*Högskolan för scen och musik*, Göteborg), *World Music* (Schwerpunkt im Master *Rytmsk Musikk, Universitetet i Agder*, Kristiansand) und *Wereldmuziek* (*Codarts*). Aber auch andere Begriffe wie z.B. *Global Music*, wie der gemeinsame Masterstudiengang von der *Sibelius-Akatemia* (Helsinki) und *Det Jyske Musikkonservatorium* (Aarhus) heißt, oder *Folk* (*Leeds College of Music*) tauchen auf. Wie diese Namen zeigen, sind die Begrifflichkeiten je nach Schwerpunkt, Land und (nationalen) Traditionen nicht gleich – auch wenn inhaltlich die Studiengänge viele Gemeinsamkeiten aufweisen.⁶ Es existiert somit kein einheitlicher Begriff an den europäischen Musikhochschulen. Im Rahmen der *Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen* (AEC) wurde deshalb 2016 das entsprechende Netzwerk *World/Traditional/Folk Music Network* genannt.

Dass der Mannheimer Popakademie-Bachelorstudiengang den Titel *Weltmusik* trägt, hat sowohl hochschulpragmatische wie auch politische Gründe. Auf der einen Seite bietet der Name die Möglichkeit, die Genres im Studiengang jederzeit zu erweitern – was auch geschehen ist: Zum Wintersemester 2017/18 wurde Indische Musik als neuer Schwerpunkt eingeführt. Auf der anderen Seite bietet *Weltmusik* eine ausreichende Offenheit, um potentiellen Studierenden, die nicht genau zu einem bestimmten angebotenen Schwerpunkt passen, ein Studium »zu Hause« in Deutschland, dem Land, in dem sie territorial aufgewachsen sind, zu ermöglichen. Darüber hinaus spiegeln *Weltmusik* und die damit verbundenen Diskurse auch das kommerzielle Potenzial des Genres: Die Absolvierenden sollen von der Musik, die sie aufführen, leben können.

5 Gleichzeitig weist aber Frith (2000: 306) darauf hin, dass die Authentizitätsvorstellungen der *World Music*-Labels von den Diskursen und Wertevorstellungen von Rock-Musik und nicht von Pop-Musik geprägt sind.

6 Hier sind mit Absicht die Studiengänge nicht erwähnt, die sich nur auf lokale oder regionale Traditionen beziehen, z.B. *folkemusikk* (Schwerpunkt an *Norges musikkhøgskole* in Oslo, *Høgskolen i Sørøst-Norge* in Rauland sowie der Kooperationsmasterstudiengang zwischen *Ole Bull Akademi* in Voss, *Sibelius-Akatemia*, *Syddansk Musikkonservatorium* in Esbjerg und *Kungliga Musikhögskolan* in Stockholm) oder *tradisjonsmusikk* (*Ole Bull Akademi*) – um beispielsweise norwegische Studiengänge zu erwähnen.

Es erscheint sinnvoll, immer wieder sauber zwischen wissenschaftlich begründbaren Argumentationslinien und pragmatischen (hochschulstrategischen) Gründen zu trennen.

Transkulturalität und *cultural flow*

Ein lebendiger Diskurs findet um den Begriff *Transkulturalität* statt. Da dieser Begriff erneut in den 90er Jahren von Welsch aufgegriffen und verbreitet wurde, beziehe ich mich im Folgenden zuerst auf ihn. Sein Ausgangspunkt ist: »Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit, sondern sie durchdringen einander, sie sind weithin durch Mischungen gekennzeichnet. Diese neue Struktur suche ich durch das Konzept der ›Transkulturalität‹ zu fassen.« (Welsch 2010: 42)⁷ Sein Ansatz, wonach »kulturelle[n] Determinanten heute quer durch die Kulturen hindurchgehen, so dass diese nicht mehr durch klare Abgrenzung, sondern durch Verflechtungen und Gemeinsamkeiten gekennzeichnet sind« (ibid.), erscheint auf den ersten Blick produktiv. Welsch ist aber sehr sparsam, wenn er über den konkreten Austausch zwischen den Individuen schreibt oder wie diese Verflechtungen im Austausch zwischen den Individuen zustande kommen. Pacyna kritisiert dies: »[...] seine Auffassung von Kommunikation bleibt [...] unscharf. Kommunikation aber scheint mir unerlässlich zu sein für eine Vermittlung [von Differenzen und Gemeinsamkeiten].« (Pacyna 2012: 66) Kommunikation und Interaktion sind zentrale Komponenten wenn wir über Kultur sprechen: »People shape social structures and meanings in their contacts with one another [...] and societies and cultures emerge and cohere as results of the accumulation and aggregation of these activities.« (Hannerz 1992: 15) Hannerz benutzt die Metapher *flow*, um Kultur als etwas zu beschreiben, das wir als Struktur wahrnehmen, das aber prozessfokussiert ist und sich somit in ständiger Veränderung befindet (ibid.: 4).

Damit ist Kultur etwas Dynamisches, das sich stetig verändert, aber gleichzeitig sich historisch einordnet. Kultur entsteht in der Interaktion zwischen Menschen und ist im Grunde ein hermeneutischer Prozess. Für Hannerz besteht der kulturelle Prozess aus der Interpretation und Produktion von Bedeutungsgegenständen – was er »externalizations of meaning« nennt (ibid.: 4). Dieses Modell des *cultural flow* beschreibt die Kommunikation zwischen unterschiedlich geprägten Individuen und wie dabei kulturelle Bedeutungen kreiert

⁷ Ob diese Heterogenität tatsächlich so neu ist, würde ich als *Third-Culture-Kid* der 1970er und 80er in Frage stellen wollen.

und ausgetauscht werden. Es ist somit auch eine Erklärung für die Begegnung von MusikerInnen und deren Musiken ganz allgemein – und spezifisch an der Popakademie – in lokalen Kontexten.

Bei der kulturellen Produktion wie auch deren Zirkulation in sozialen Beziehungen unterscheidet Hannerz vier Bereiche, in der Menschen interagieren: *form of life*, *state*, *market* und *movement*. Jeder dieser Bereiche enthält unterschiedliche AkteurInnen mit unterschiedlichen Motiven und Interaktionsdimensionen. Während *form of life* die alltägliche Kommunikation und Interaktion zwischen Menschen beschreibt, zielt *market* auf die »commodification of meaning« und wie Menschen sich als KäuferInnen und VerkäuferInnen begegnen. Für Hannerz gilt hier »a large part of world city cultural process [can be viewed] in both its local and its transnational facets, in terms of an interplay of cultural currents within and between these organizational frames [form of life, market]« (Hannerz 1996: 132) Dies würde im weitesten Sinne auch Musikproduktion umfassen, die sich hauptsächlich in diesen beiden letzteren Rahmen bewegt.

Auf MusikerInnen übertragen wäre *form of life* die alltägliche Interaktion von lokalen MusikerInnen untereinander wie auch mit Gruppen, die auf Tour sind. Sie tauschen Ideen untereinander aus und profitieren gegenseitig von den musikalischen Impulsen und Hintergründen der anderen. Die MusikerInnen sind gleichzeitig Teil des *Marktes*, die *commodified meaning* verkaufen – hier Musik, die u. a. in der *form of life* Ebene entstanden ist. Das kann sowohl live passieren (Konzerte, aber auch Unterricht) wie auch medialisiert sein – z. B. durch Tonträger. Die Summe dieser Interaktionen aus diesen Bereichen ist die Kultur, die laut Hannerz (1992) durch das Konzept der *cultural flow* untersucht werden soll.

Diese kulturellen Begegnungen, die durch das Interagieren von Menschen auf Hannerz' vier Ebenen entstehen, sind auch sehr schön durch Welschs Begriff der *Geflechte* beschrieben: »Das neue Leitbild sollte nicht das von Kugeln, sondern das von Geflechten sein.« (Welsch 2010: 42) Bei Welsch fehlt aber die dynamische, prozessorientierte Herangehensweise, die bei Hannerz vorhanden ist. Auch wenn Welsch durch das Zusammentreffen eine Vermischung propagiert, ist er mit Transkulturalität immer noch produktorientiert und essentialisierend. Er operiert mit starren Einzelkomponenten des Individuums, die zu einer Schnittmenge beitragen: »Denn aus je mehr Elementen die kulturelle Identität eines Individuums zusammengesetzt ist, umso wahrscheinlicher ist es, dass eine Schnittmenge mit der Identität anderer Individuen besteht« (ibid.: 47). Diese dienen dann als Grundlage in der Kommunikation mit anderen – die Schnittmenge hilft, Gemeinsamkeiten zu entdecken oder Feindlichkeiten abzuwehren. Welsch lehnt hierbei den hermeneutischen Ansatz ab, da zwei fremde Kulturen nichts gemeinsam haben können und somit kann kein Verstehen bzw. nur ein Missverstehen entstehen (ibid.: 50).

Kultur ist aber prozessförmig, sie steht nicht still. Deshalb erscheint die hermeneutische Herangehensweise, wie Hannerz sie entwirft, stimmig. Durch die Begegnung und Interaktion mit anderen wird ein Prozess des Verstehens und Besserverstehens ausgelöst. Auch die musikalischen Bildungsprozesse sind hermeneutisch: In seiner Kritik an Leonard Meyer fokussiert sich Steven Feld (1994) auf die Bedeutungsproduktion beim Hören von Musik, also welche Bedeutung die gehörte Musik für den/die HörerIn hat. Feld argumentiert, dass wir beim Hören von Musik anhand von *interpretive moves* dieser Musik Bedeutung zuweisen: Durch das Kontextualisieren von Gehörtem und dem Vergleich mit dem in unserer Hörbiographie früher Gehörtem wird der Musik von dem/der HörerIn eine Bedeutung zugewiesen. Dieser Prozess ist hermeneutisch – jedes Hören gibt ein neues Verstehen anhand des Abgleichs mit der HörerInnenbiographie des Hörers bzw. der Hörerin. Dieser hermeneutische Ansatz ist nicht nur eine theoretische Größe, sondern auch eine Grundlage des Studiums. Durch das Studium hindurch soll ein Besserverstehen zwischen den Studierenden stattfinden.

Der Weltmusik-Studiengang an der Popakademie

Der Weltmusik-Studiengang hatte seit der Einführung 2015 bis heute (Januar 2018) in drei Jahrgängen insgesamt 30 Studierende, die bis auf eine Ausnahme alle einen Migrationshintergrund haben. Hauptsächlich sind es Studierende mit einem türkischen Hintergrund, gefolgt von syrischen Flüchtlingen. Darüber hinaus besteht eine große Vielfalt weiterer Studierender, die philippinische, italienische, bulgarische, polnische, französische oder griechische Wurzeln besitzen. Die Motivation der Studierenden rangiert von dem Wunsch einer Vertiefung ihrer traditionellen Musik, über eine Neuentdeckung der traditionellen Musik bis hin zu Crossoverprojekten mit weiteren Stilen.

Das übergeordnete Ziel des Weltmusik-Studiengangs ist es, einen musikalischen Treffpunkt zwischen den Musiken der (u.a. türkischen und arabischen) Herkunftsländer der Studierenden und den (populären) Musiken Deutschlands anzubieten. Deshalb ist der Studiengang sehr eng mit den beiden anderen künstlerischen Studiengängen wie auch dem musikwirtschaftlichen Bachelorstudiengang an der Popakademie verzahnt. Ein erklärtes Ziel ist es, dass sich die Weltmusik-Studierenden vom ersten Studententag an mit den Studierenden der anderen Studienrichtungen zusammenfinden und gemeinsame musikalische Projekte initiieren.

Auch diese Vernetzung kann man als hermeneutischen Prozess verstehen: Die Studierenden sollen andere Studierende besser verstehen. Hier geht es

nicht nur um das persönliche Verständnis, sondern auch um das Verständnis zwischen den Studiengängen. KünstlerInnen sollen verstehen, wie Menschen aus der Musikindustrie denken und umgekehrt sollen diese verstehen, wie KünstlerInnen denken und arbeiten. Um dies gezielt anzuregen, ist das Studium so aufgebaut, dass im ersten Jahr thematische Grundlagenkurse zu Themen aus der Musikproduktion, Musikwirtschaft und Existenzgründung stattfinden. Alle Bachelorstudierenden aus den drei Studiengängen besuchen diese Kurse gemeinsam. Im zweiten und dritten Jahr wählen die Studierenden aus einem Katalog von Wahlpflichtfächern je nach Interesse Kurse aus. Diese besuchen sie wieder teilweise mit Studierenden aus den anderen Studiengängen und bauen somit ihr Netzwerk weiter aus. Hinzu kommt der künstlerische Unterricht, der für den jeweiligen Studiengang individuell ist.

Zentral für dieses Zusammentreffen ist das Konzept der *eigenen Musik*. Die Studierenden müssen in ihren Band- und Ensembleprojekten selbst Musik komponieren und aufführen. Dabei sollen die Studierenden auch aus ihrem kulturellen Hintergrund schöpfen. Wichtig hierbei ist, dass von Hochschuleseite aus keine Einschränkungen vorgegeben werden – weder stilistisch noch wie die Bands oder Ensembles zusammengesetzt sein sollen.⁸ Somit ist die Band bzw. Ensemblearbeit der zentrale Anknüpfungspunkt unseres transkulturellen Ansatzes. Hier treffen sich die Studierenden auf der *form of life* Ebene und kreieren etwas Neues anhand ihrer musikalischen Hintergründe und Vorlieben.⁹

Ein schönes Beispiel dafür ist .YeY., ein von EDM beeinflusstes Trio, bestehend aus einem Sänger und Live-DJ aus dem Masterstudiengang *Popular Music*, einen Elektro-Bağlamspieler sowie einem Perkussionisten (beide aus dem Weltmusik-Studiengang). Die Songs bauen auf elektronischen Beats auf, die mit Perkussion ergänzt werden. Zusätzlich zum Gesang spielt der Elektro-Bağlamspieler kurze, repetitive Riffs über diese Beats. Solche und ähnliche Projekte sind jedoch nicht nur im Bereich der Populären Musik angesiedelt. *Drama Duo*, mit zwei Bağlama Spielern aus dem Weltmusik-Studiengang, nimmt traditionelle anatolische und azerbajanische Musik als Basis. Die Arrangements sind wiederum aus dem Bereich der Kunstmusik, vor allem der Neuen Musik, inspiriert und eröffnen somit eine, für traditionelle türkische Musik,

8 Die einzigen Vorgaben sind, dass die Ensembles mehrheitlich aus Popakademie-Studierenden bestehen und dass jeder Studierende am Ende des jeweiligen Studienjahres ein 40 Minuten dauerndes, neues, selbstkomponiertes Programm mit seinem/ihrem Ensemble bzw. Band spielt.

9 Die Band bzw. Ensemblearbeit macht 50 % der jeweiligen Hauptfachnote aus, die anderen 50 % bestehen aus der Prüfung am Hauptfachinstrument. Hier müssen die Studierenden sowohl Stücke aus dem instrumentenspezifischen Repertoire sowie selbstkomponierte Stücke spielen. Die Prüfungskriterien im Hauptfach umfassen spieltechnisches Können, Stilsicherheit sowie Kreativität und Originalität.

ganz neue Dimension. Dies sind nur zwei Beispiele von Hannerz' *form of life* Ebene, in der MusikerInnen zusammenkommen und miteinander Musik machen. Dies erfolgt durch gemeinsame Interaktion: ein gegenseitiges Kennenlernen und über die Zeit ein besseres Verständnis von einander. Da beide Projekte an der Popakademie entstanden sind, konnten wir diese beiden Entwicklungen durch verschiedene Konzerte und Prüfungen sehr facettenreich verfolgen.

Auch wenn die Studierenden häufig wissbegierig und offen für ganz neue musikalische Impulse sind, sind musikalische Schnittmengen – mit für beide Seiten Bekanntem – ebenso förderlich. Vor allem Kenntnisse über harmonische und rhythmische Konzepte erscheinen uns zentral. Die Weltmusik-Studierenden erhalten deshalb türkisch-arabische Musiktheoriekurse ebenso wie westliche Musiktheorie. Dazu gehört es auch, als verpflichtendes Nebenfach entweder Keyboard oder Gitarre als Harmonieinstrumente, die auf dem diatonischen Prinzip aufbauen, verstehen und spielen zu können.

Um den Studierenden in den Studiengängen der Populären Musik musikalische Schnittmengen zu den Weltmusikstudierenden zu schaffen, wurde das Curriculum angepasst. Dazu gehört, dass die Studierenden eine Einführung in türkisch-arabischer Musiktheorie bekommen, als zusätzliches, freiwilliges Nebenfach Oud, Bağlama oder Perkussion belegen sowie als Wahlpflichtfach *Türkisch-Arabische Musiktheorie* wählen können. Die Studierenden können auch wählen, ob sie *Geschichte der Populären Musik* über zwei Semester oder jeweils ein Semester *Musiken der Welt* und ein Semester *Geschichte der Populären Musik* zusammen mit den Weltmusik-Studierenden belegen wollen. Darüber hinaus sind die Instrumentalworkshops jeweils für die anderen Studiengänge geöffnet.

Hier befinden wir uns als Einrichtung aber immer noch in einem Entwicklungsprozess und lernen aus unseren Erfahrungen. Eine Herausforderung, auf die wir früh aufmerksam wurden, waren die unterschiedlichen musikalischen Bildungsprozesse. Christine Gerischer weist darauf in ihrem Artikel zu Transkultureller Musikvermittlung hin:

Eine weitere Herausforderung transkultureller Musikvermittlung sehe ich in den unterschiedlichen musikalischen Sozialisationen [...] alle Menschen erfahren eine musikalische Sozialisation und diese basiert im Einwanderungsland Deutschland nicht mehr automatisch auf europäischen und anglo-amerikanischen Musiktraditionen (Gerischer 2012: 245).

Wie schon in Steven Felds Kritik an Leonard Meyer erwähnt, ist das Gehör durch Bildungsprozesse geprägt. Das Hören von diatonischen Intervallen kann für Studierende, die mit anderen Harmoniesystemen aufgewachsen sind, eine Herausforderung sein. So können zum Beispiel viele Weltmusik-Studierende

Achteltonschritte unterscheiden, es ist jedoch für sie schwierig, Halb- und Ganztöne auseinanderzuhalten. Diese Erfahrung hat dazu geführt, dass wir im Bereich der westlichen Musiktheorie die Gruppen neu einteilen mussten, damit der Dozierende gesondert auf diese Bedürfnisse eingehen kann. Auch für uns als Einrichtung bleibt die Konzeption ein Prozess des Verstehens und vor allem Besserverstehens.

Fazit

Politische Entwicklungen und Entscheidungen verlaufen meistens nicht linear und planbar. Die direkten Anfänge des Weltmusik-Studienganges lagen, wie ich gezeigt habe, in einem politischen Prozess, dessen Samen am Ende der Nullerjahre gesät wurden. Durch ein wiederholtes Erwähnen des Bedarfes in der Konzeptionsphase durch verschiedene Institutionen (Popakademie, OMM) sowie in Gremien wurde ein politisches Bewusstsein für die Notwendigkeit eines Weltmusikstudienganges geschaffen. Dabei fungierten Begriffe wie *Interkulturalität*, *Transkulturalität* sowie *Weltmusik* als strategische Hebel.

Die direkten Auslöser lieferten aber die hochschulpolitischen Reformansätze der grün-roten Regierung, die dann den Weg für den neuen Studiengang ebneten. Parteiideologie spielt dabei eine wichtige Rolle: Die Popakademie ist als eine leistungsorientierte Einrichtung der Hochbegabtenförderung (eine Musikhochschule mit einer strengen Aufnahmeprüfung) ein Kind der CDU und einer konservativen Bildungspolitik: Wertebewahrung und somit Kanonbildung durch Leistungsförderung. Wie auch bei den Diskussionen der letzten Jahre um die Gesamtschulen in Deutschland sehen die linken Parteien SPD und Grüne integrative Ansätze als wichtiger an. Weltmusik bietet sich da rein politisch als eine gute Möglichkeit an, integrative Arbeit von Menschen mit Migrationshintergrund mit einer Hochbegabtenförderung zu kombinieren. Das heißt im Umkehrschluss, dass es als Hochschuleinrichtung förderlich ist, Themen breit und pragmatisch anzugehen und dabei Argumente zu suchen, die auch für andere politische Perspektiven akzeptabel sind.

Das gilt auch für die Konzeptionierung des Studienganges und beginnt, ganz zentral, beim Namen: Hätten wir statt *Weltmusik Türkisch-Arabische Musik* als Bezeichnung gewählt, wäre eine inhaltliche Ausweitung des Studienganges (wie zum Wintersemester 2017/18 erfolgt) wesentlich umständlicher gewesen. In diesem Kontext ist auch Wolfgang Welsch zu sehen. Sein Ansatz liest sich als normativer Wunsch zu Integration: Laut Welsch wird im Gegensatz zu den Konzepten *Multikulturalismus* und *Interkulturalität* durch den Begriff *Transkulturalität* und das Konzept der Geflechte Integration möglich. Deshalb bietet er

sich für einen Studiengang, der auf musikalischer Integration aufbaut, an. Wie ich aber gezeigt habe, spiegeln die benutzten Begriffe nicht unbedingt die gesellschaftliche, musikalische und – in unserem Fall – hochschulpädagogische Praxis wider. Durch den Wechsel zu dem Begriff *Transkulturalität* alleine integrieren sich die Bewohner Deutschlands nicht besser. Wie Julio Mendívil (2012: 58) treffend schreibt: »Welsch zufolge würde eine neue Auffassung von Kultur ausreichen, um die Schranken zwischen nationalen Kulturen zu überwinden, als ob – wie im Johannes-Evangelium – allein das Wort die Welt neu gestalten könnte.« Darüber hinaus sind Menschen lernfähig und können sich neuen Kontexten anpassen. Obwohl gemeinsame Schnittmengen förderlich sind, beruht der Prozess nicht ausschließlich, wie Welsch das sieht, auf überlappenden kulturellen Partikeln. Wenn wir am Anfang nichts verstehen, lernen wir durch Beobachtung und Interaktion – vor allem auf Hannerz' *form of life* Ebene. Auch wenn dabei nicht auf Bekanntes zurückgegriffen werden kann, können wir doch Neues aufnehmen und dann hermeneutisch verarbeiten.

Deshalb basiert das transkulturelle Verständnis der Popakademie auf Hannerz' *cultural flow*. Zentral dabei bleibt der integrative Aspekt. Hier ist die ideologische Haltung ähnlich wie die von Welsch: Als eine »Haltung von Offenheit und Neugier gegenüber kulturellen Differenzen« wie Winfried Sakai (2012: 221) Welsch liest, ist *Transkulturalität* als Ansatz produktiv!

Literatur

- Arenhövel, Sophie. 2012. »Zur Komplexität von Differenz – Notwendige Haltungen und Reflexionen für eine diversitätsbewusste Musikvermittlung in der Migrationsgesellschaft«. In: *Transkulturalität und Musikvermittlung – Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, S. Binas-Preisendörfer und M. Unseld, Hg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 263–284.
- Bauer, Theresia. 2014. »Begrüßung Ministerin Theresia Bauer«. *Zukunftskonferenz Musikhochschulen – 5. Symposium: Qualität und Vollangebot*, https://mwk.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-mwk/intern/dateien/pdf/Hochschulen/Zukunftskonferenz_Musikhochschulen/Zukunftskonferenz_5_Rede_Ministerin.pdf (29.04.2018).
- Binas-Preisendörfer, Susanne. 2014. »Impulsreferat Weltmusik«. *Zukunftskonferenz Musikhochschulen – 4. Symposium: Jazz, Pop und Weltmusik*, https://mwk.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-mwk/intern/dateien/pdf/Hochschulen/Zukunftskonferenz_Musikhochschulen/Zukunftskonferenz_4_Forum_III_Impulsreferat_Binas_Preisendorfer_Weltmusik.pdf (31.03.2017).
- Broden, Anne und Paul Mecheril. 2007. »Migrationsgesellschaftliche Re-Präsentationen. Eine Einführung«. In: *Re-Präsentationen: Dynamiken der Migrationsgesellschaft*, A.

- Broden und P. Mecheril, Hg. Düsseldorf: Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung in NRW, 7–28.
- Dahmen, Udo, Brigitte Dethier, Rolf Graser, Ingrid Merkel und Peter Spuhler, Hg. 2013. *Empfehlungen zur Kulturellen Bildung – Expertenbericht für den Fachbeirat Kulturelle Bildung*. Stuttgart: Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst.
- Feld, Steven. 1994. »Communication, Music, and Speech about Music«. In: *Music Grooves*, S. Feld und C. Keil, Hg. Chicago: The University of Chicago Press, 77–95.
- Frith, Simon. 2000. »The Discourse of World Music«. In: *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, G. Born und D. Hesmondhalgh, Hg. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 305–322.
- Gerischer, Christiane. 2012. »Chancen transkultureller Musikvermittlung in sozialpädagogischen Kontexten«. In: *Transkulturalität und Musikvermittlung – Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, S. Binas-Preisendörfer und M. Unseld, Hg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 243–262.
- Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural Complexity – Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections – Culture, People, Places*. London – New York: Routledge.
- Mendivil, Julio. 2012. »Transkulturalität revisited: Kritische Überlegungen zu einem neuen Begriff der Kulturforschung«. In: *Transkulturalität und Musikvermittlung – Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, S. Binas-Preisendörfer und M. Unseld, Hg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 43–61.
- Pacyna, Tony. 2012. »Was ist transkulturell an Musikvermittlung und reicht das Konzept der Transkulturalität aus, um Musik im Unterricht zu vermitteln?«. In: *Transkulturalität und Musikvermittlung – Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, S. Binas-Preisendörfer und M. Unseld, Hg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 63–80.
- Radolko, Hans Peter, Astrid Schäffner, Ariane Limberg und Elisabeth Dannecker, Hg. 2010. *Kultur 2020 – Kunstpolitik für Baden-Württemberg*. Stuttgart: Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg.
- Sakai, Winfried. 2012. »Für die empirische Analyse der musikalischen Bildungsvoraussetzungen in multikultureller Kindheit als Grundlage einer transkulturellen Musikvermittlung«. In: *Transkulturalität und Musikvermittlung – Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, S. Binas-Preisendörfer und M. Unseld, Hrsg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 219–239.
- Schie, Johanna. 2005. »Baglama im Ruhr-Schmelztiegel«. *nmz – neue musikzeitung*, <https://www.nmz.de/artikel/baglama-im-ruhr-schmelztiegel> (04.05.2018).
- Welsch, Wolfgang. 2010. »Was ist eigentlich Transkulturalität?«. In *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, L. Darowska, T. Lüttenberg, und C. Machold, Hg. Bielefeld: transcript, 39–66.

Internetquellen

2013. »Pressemitteilung 67/2013: Eckpunkte zur Weiterentwicklung der Musikhochschulen«. *Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg*, <https://mwk.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/musikhochschulen-weiterentwickeln> (29.04.2018).
2014. »Zukunftskonferenz Musikhochschulen: Einladung 4. Symposium: Jazz, Pop und Weltmusik«. *Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg*, https://mwk.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-mwk/intern/dateien/pdf/Hochschulen/Zukunftskonferenz_Musikhochschulen/Zukunftskonferenz_4_Einladungsflyer_JazzPopundWeltmusik.pdf (29.08.2017).
- «Press Release 02 – World Music«. *fRoots*, http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/minutes/page07.html (04.05.2018).

Abstract

Seit 2015 können Studierende an der Popakademie Baden-Württemberg in Deutschland den ersten künstlerischen Bachelorstudiengang *Weltmusik*, der sich primär auf türkisch-arabische Musik spezialisiert, studieren. Eine Hauptzielgruppe bilden die in Deutschland aufgewachsenen Musiker, deren Eltern oder Großeltern als so genannte *Gastarbeiter* in den 1950er und 60er Jahren nach Deutschland gekommen sind. Der akkreditierte Studiengang soll dabei einen musikalischen Treffpunkt zwischen den Musiken der (u.a. türkischen und arabischen) Herkunftsländer der Studierenden und den (populären) Musiken Deutschlands anbieten.

Dieses Kapitel skizziert die Entstehung des Weltmusik-Studienganges und wie die politischen Diskurse und die künstlerisch-pädagogische Praxis an der Popakademie divergieren. In dem politischen Entstehungsprozess wurde u.a. der Welsche Begriff *Transkulturalität* als Modell benutzt. In einer Kritik zeige ich die Problematik des Begriffs und anhand von Ulf Hannerz' Konzept des *cultural flow* argumentiere ich, dass – konträr zu Welsch – der kulturelle Austausch ein hermeneutischer Prozess bleibt.

Dies wird anhand des Studienganges und dessen Aufbaus exemplifiziert. Der Prozess des Zusammenarbeitens zwischen den MusikerInnen ist ein hermeneutischer. Sie müssen sich erst gegenseitig kennenlernen, um einander besser zu verstehen und um somit Musik zu machen. Hierbei muss auch von Hochschule aus unterstützt werden. Dazu gehören auch neue Lehrangebote in den anderen Studiengängen, um das gemeinsame Musizieren und somit Verstehen zu fördern.

KEYWORDS: Transkulturalität, Studiengangskonzeption, Cultural Flow, Weltmusik, Pädagogik, Interkulturell, Hochschulpolitik

8 Zum Konzept der Transkulturalität in den Jüdischen Musikstudien

Einleitung

Soziale Entwicklungen infolge von zunehmender Globalisierung, Migrationsbewegungen und der Mobilität von Menschen verlangen nicht mehr nur nach einem sensibilisierten Umgang mit Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft, nach sog. interkultureller Kompetenz, sondern auch nach kulturtheoretischen Konzepten, welche die sich stetig wandelnde Gesellschaft adäquat beschreiben können. Ein solches Konzept ist das der Transkulturalität. Im Rahmen dieses Beitrags wird es keinen umfassenden und differenzierten Überblick über den Ursprung und die Entwicklung dieses Konzeptes geben, sondern der Versuch unternommen, das Konzept der Transkulturalität vor dem Hintergrund der Jüdischen Musikstudien zu beleuchten und danach zu fragen, inwieweit es die Komplexität jüdisch-musikalischer Äußerungen zu erklären vermag. Daher sollen zunächst die theoretischen Dimensionen des Begriffs der Transkulturalität kurz skizziert werden, bevor diese dann im zweiten Teil des Artikels im Rahmen der musikpraktischen Anwendung weiter diskutiert werden. Anhand des *Jewish Music Studies Ensemble* am Europäischen Zentrum für Jüdische Musik (EZJM) an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH) wird aufgezeigt, inwiefern Aspekte des Konzeptes der Transkulturalität in den Proben und öffentlichen Auftritten des studentischen Ensembles zum Tragen kommen. Das *Jewish Music Studies Ensemble* ist ein integraler Bestandteil des Curriculums der Jüdischen Musikstudien in Hannover, dem das Konzept der »Performance as Research« zugrunde liegt. Das Ensemble bietet Studierenden nicht nur die Möglichkeit, sich intensiv mit verschiedenen Formen jüdischer Musik auseinanderzusetzen, sondern dabei auch die Grenzen des universitären Lernens zu überschreiten und die eigene kulturelle Prägung und vertraute künstlerische Konzepte zu reflektieren.

Zum Konzept der Transkulturalität

Die musikalischen Traditionen der Juden und Jüdinnen spiegeln über Zeit und Raum hinweg nicht nur die Komplexität der Sozial- und Kulturgeschichte des jüdischen Volkes wider, sondern auch eine Vielzahl von musikalischen Praktiken und kulturellen Werten, die sie mit der jeweiligen Umgebungskultur teilten und teilen. Seit dem Beginn der jüdischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert wird daher nicht zufällig um eine allseits akzeptierte Definition jüdischer Musik gerungen; nicht zuletzt, weil nicht nur »musikalische, sondern [...] auch soziale, religiöse, politische und kulturelle Aspekte dem Attribut »jüdisch« innewohnen« (Hopfgartner o.J.). Zusätzlich erschwert wird die Begriffsbestimmung »jüdischer Musik« durch die weitere Ausdifferenzierung unzähliger Lokalkulturen und -traditionen aufgrund des individuellen Zugehörigkeitsgefühls von Juden und Jüdinnen zu einer der drei großen Gruppen: den Aschkenazim, Sefardim und Mizrachim.

So spiegelt zum Beispiel das *Piyyut* (Hebr.; liturgisches Gedicht, Hymne) »Lekha Dodi« die Vielfalt jüdischer Musik wider. Das Gedicht stammt von Salomon Alkabetz (1505–1584) aus Safed und ist einer der Eckpfeiler der jüdischen Liturgie. Es wird am Freitagabend in der Synagoge gesungen, um den *Shabbat* zu begrüßen, der wiederum als »Shabbatbraut« personifiziert ist. Es existieren heute mehrere Tausend Melodien für das Gedicht, wie etwa aus dem Kontext des sephardischen Judentums, welche sich durch Anleihen musikalischer Traditionen aus dem Mittelmeerraum auszeichnen¹, zeitgenössisch amerikanische Varianten im Stil der Folk Rock Musik² oder etwa schweizerische Lokalvarianten, wie das sog. »Berner Lecha Dodi«, das sich durch die Verwendung von Jodelgesang im Refrain von traditionellen aschkenazischen Melodien unterscheidet. Vor diesem Hintergrund betrachtet kann jüdische Musik als Ausdruck transkultureller Identitäten verstanden werden. Doch was bedeutet Transkulturalität eigentlich?

Der Philosoph Wolfgang Iser machte das Konzept der Transkulturalität Anfang der 1990er Jahre zu einem zentralen Begriff der deutschen Kulturwissenschaft (siehe Iser 1992 und 1999; siehe auch Mendivil 2012: 43), welcher jedoch nicht mit dem seit den 1930er Jahren bekannten Begriff der *Transkulturation*, der die Einflussnahme einer Kultur auf eine andere bezeichnet (z.B. Christianisierung, Amerikanisierung verschiedener Kulturräume, Hellenisie-

¹ Siehe beispielsweise Track 12 auf Judith Cohens CD *Sefarad en Diaspora* (2009).

² Zur Veranschaulichung siehe Shabbat Unplugged. »Lecha Dodi«. Online video clip. 25.03.2011, 1 mins 23secs. <https://www.youtube.com/watch?v=uynxikA1bq8> (04.05.2018).

rung in der Antike etc.), zu verwechseln ist.³ Hintergrund von Welschs Idee der Transkulturalität ist die Annahme, dass heutige Kulturen nicht mehr den alten Vorstellungen geschlossener und einheitlicher Nationalkulturen entsprechen, sondern vielmehr durch eine Pluralisierung möglicher Identitäten gekennzeichnet sind und damit grenzüberschreitende Konturen besitzen (Welsch 1995: 1).

In Abgrenzung zu den Begriffen der Inter- und Multikulturalität, welche nach wie vor in traditionellen Kulturvorstellungen nach Herder verhaftet sind (womit sie von der ethnischen Fundierung von Kultur, ihrer sozialen Homogenisierung und Abgrenzung nach außen hin ausgehen), erhofft Welsch sich mit dem Konzept der Transkulturalität die »Überwindung eines schablonenhaften Kulturalismus« (Griese 2006: 22). Sein Kulturbegriff geht im Unterschied zur Multi- und Interkulturalität nicht mehr von klar abgrenzbaren und in sich einheitlichen Kulturen aus, sondern beschreibt eine zunehmende Vernetzung und Vermischung derselben, wobei das Konzept besonders den binnenkulturellen Differenzierungen der Gesellschaften gerecht werden will (Welsch 1995: 1). Welsch versteht Kulturen also als offene, dynamische, hybride und de-territoriale Gebilde, in denen die Grenzen zwischen Eigen- und Fremdkultur(en) verschwimmen und viele Lebensformen auch über Staatsgrenzen hinweg existieren. Im Grunde besagt das Konzept der Transkulturalität, dass durch den Kontakt zweier Kulturen in einem sog. transkulturellen Raum, der wiederum durch Verflechtungen und gegenseitige Durchdringungen (z.B. als Folge von Migration) gekennzeichnet ist, neue transkulturelle Kulturen entstehen.

Eine transkulturelle Gesellschaft ist nach Welsch also ein Gesellschaftskonzept bzw. eine Kultur, an der alle teilhaben, egal aus welcher nationalen Kultur sie ursprünglich kommen. Wichtig ist Welsch in diesem Zusammenhang das Erkennen der »fremden« Elemente in einem selbst. Dazu sagt Welsch weiter:

[Aufgrund der Austauschprozesse gibt es] nicht nur kein strikt Eigenes, sondern auch kein strikt Fremdes mehr. Im Innenverhältnis einer Kultur [...] existieren heute tendenziell ebenso viele Fremdheiten wie im Außenverhältnis zu anderen Kulturen. Es gibt zwar noch eine Rhetorik der Einzelkulturen, aber in der Substanz sind sie alle transkulturell bestimmt. Anstelle der separierten Einzelkulturen von einst ist eine interdependente Globalkultur entstanden, die sämtliche Nationalkulturen verbindet und bis in [die] Einzelheiten hinein durchdringt (Welsch 1995: 3).

3 Siehe Fernando Ortiz, [1947] 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham and London: Duke University Press. Für eine Diskussion bezüglich eines erweiterten Verständnisses von Ortiz Transkulturalisationsbegriffs siehe Elfriede Hermann, »Communicating with Transculturation«. In: *Le Journal de la Société des Océanistes* [Online], 125 | Année 2007-2, <http://jso.revues.org/980>; DOI: 10.4000/jso.980 (30.04.2018).

Zusammengefasst geht es Welsch um die Anerkennung der Pluralität als Grundverfassung der Wirklichkeit, was ein gleichberechtigtes Miteinander verschiedenster kultureller Konstrukte impliziert. Die Frage, die sich hier jedoch stellt ist, inwiefern er seinen Blick vornehmlich auf den kulturellen Mainstream richtet und andere Kulturen, wie etwa Diasporakulturen, eher außer Acht lässt? Auch spielen ethnische und religiöse Aspekte verschiedenster Kulturen in seinem Verständnis von Transkulturalität offenbar eine untergeordnete Rolle. Das zieht eine weitere Frage nach sich: Inwieweit ist Welschs Konzept in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit jüdischer Musik anwendbar?

Transkulturalität in den Jüdischen Musikstudien

In den Jüdischen Musikstudien steht man dem Konzept der Transkulturalität eher ambivalent gegenüber – nicht zuletzt, weil sich am Beispiel des jüdischen Kollektivs und seiner Musik die Problematik und der begrenzte Anwendungsbereich relativer Konzepte wie Inter-, Multi- oder Transkulturalität offenbart (siehe dazu auch B. und N. Rumjanceva 2015: 17–29). Wie wenig der Transkulturalitätsbegriff den jüdischen Lebenswelten und ihrer Musik gerecht wird, sei im Folgenden skizziert.

Wolfgang Welsch beansprucht für seinen Kulturbegriff, dass er »nicht bloß ein Beschreibungsbegriff, sondern ein operativer Begriff« sei (Welsch 1995: 4), der seinen Gegenstand prägt. Soll heißen:

Geht man [...] von der Vorstellung aus, dass Kultur auch das Fremde einbeziehen und transkulturellen Komponenten gerecht werden müsse, dann gehören entsprechende Integrationsleistungen zur realen Struktur unserer Kultur. In diesem Sinne ist ›Realität‹ von Kultur immer auch eine Folge unserer Konzepte von Kultur. Das Konzept der Transkulturalität zielt auf ein vielmaschiges und inklusives, nicht auf ein separatistisches und exklusives Verständnis von Kultur (Welsch 1995: 4).

Demnach dürfte die jüdische Kultur heute nicht mehr nur als das Andere, Exotische, oder Besondere, sondern auch als das Eigene, Vertraute und Bekannte empfunden werden. Der Blick der Umgebungsgesellschaften auf ihre jüdische Bevölkerung ist jedoch, zumindest in Europa, immer noch geprägt von der Empfindung des Fremden, nicht etwa des Vertrauten und Zugehörigen. Damit korreliert, dass auch die Kulturwissenschaft das jüdische Kollektiv bislang nicht zu »inkludieren« versucht hat: Statt Juden und Jüdinnen als StaatsbürgerInnen und Mitglieder einer nationalstaatlichen Gesellschaft zu betrachten, hängt sie weiterhin der Vorstellung an, dass deren Identitäten heute nach wie vor mehr-

heitlich in der diasporischen Verfasstheit aus den Zeiten der Vormoderne gründen. Die Vorstellung von Juden und Jüdinnen als einer Minderheit, die sich in einem ständigen Dialog der Macht mit der Umgebungsgesellschaft befindet, hat dazu geführt, dass gerade die jüdischen Diaspora-Erfahrungen als paradigmatisch und modellhaft für neue Minderheiten in der heutigen pluralistischen Gesellschaft gelten, nicht etwa die Erfahrungen anderer diasporischer Gruppen (Feierstein 2018: 100–102; vgl. auch Seroussi 2015: 30–31).

Dass das Konzept der Transkulturalität vor der jüdischen Realität Halt macht, zeigt sich schlussendlich auch darin, dass trotz seines Fokus auf der binnenkulturellen Differenz der Kulturen die allgemeine Kenntnisnahme der realen Vielfalt jüdischer Musikwelten auf einige wenige Genres, wie etwa Klezmermusik, verengt ist. Fragen nach der Herkunft, der Geschichte und den musikalischen Hintergründen werden häufig vernachlässigt, während dadurch bediente Klischees zur Verklärung der Vergangenheit führen und eine reflektierte Auseinandersetzung mit der Realität überdecken (Hopfgartner o.J.a). So hebt etwa Max Peter Baumann in seinem Buch *Musik und Kultur im jüdischen Leben der Gegenwart* (2006: 142) sowohl die Klezmermusik als auch die KlezmermusikerInnen hervor, welche stellvertretend für die vielen Narrationen unterschiedlicher ästhetischer, religiöser, jiddischer und kultureller Freiheiten und Ausdrucksformen stehen. Dabei verschweigt er jedoch, dass, während das Publikum für Klezmermusik immer weiter wächst, die mehrheitlich nicht-jüdischen MusikerInnen – vor dem Hintergrund der Freiheit transkulturellen Handelns in der Weltmusikszene – jüdische mit nicht-jüdischen musikalischen Elementen und Stilen verbinden, ohne das damit einhergehende ökonomische Ungleichgewicht und die daraus resultierende Bildung von Hierarchien zu erkennen, wie Carol Silverman (2015) in ihrer Studie aufzeigt. Sie schreibt:

By uniting e.g. Gypsy and klezmer in one broad geographical sweep of Balkans and Eastern Europe (which are often conflated), performers can erase the specificities of region, style, history and ethnicity. Moreover, once the music is detached from ethnicity it can be played by anyone and re-blended with anything without losing its essence of Gypsy/klezmerness. So a double erasure ensues for Roma and Jews: not only is their music no longer stylistically distinctive, but also they themselves are no longer necessary as performers (Silverman 2015: 177–178).

Es drängt sich die Befürchtung auf, dass im Namen der Transkulturalität (Musik-)Kulturen nicht mehr anhand ihrer eigenen Kriterien betrachtet und beurteilt werden (siehe Mendivil 2012: 47). So wird, was das Judentum sowie jüdische Gemeinschaften und ihre Kultur anbelangt, zu schnell außer Acht gelassen, dass die interne Definition des Jüdisch-Seins eigenen Kriterien folgt und nicht

ausschließlich durch den Grad der individuellen Interaktion mit der Umgebungskultur bestimmt wird (das jüdische Religionsgesetz und dessen variiende Auslegung in den jeweiligen Gemeinden legt zum Beispiel fest, wer Jude bzw. Jüdin ist und wer nicht; siehe Braun 2018: 15–17).

Das Studium jüdischer Musik findet demnach immer in einem Spannungsfeld statt, zwischen der Wahrnehmung des Judentums als einem selbsterklärenden Axiom einerseits und einem stets pluralistischen und multivokalen Gebilde andererseits. Womit auch die Frage aufkommt, inwieweit Welschs Konzept tatsächlich die sich hier auftuende Diskrepanz zwischen Fremd- und Eigenwahrnehmung jüdischer Kulturen und Musik abbilden kann. Darauf soll im Folgenden anhand eines Beispiels jüdischer Musik aus den USA und einem weiteren aus Griechenland näher eingegangen werden.

New Jewish Music

Debbie Friedmans Interpretation des »Lecha Dodi«⁴ zählt zur sog. *New Jewish Music*. Es handelt sich hierbei um die zeitgenössische jüdisch-religiöse Musik des amerikanischen Judentums (1967 bis heute), welche vor allem in progressiven und Reform-Gemeinden in liturgischen Kontexten praktiziert wird. Die Singer-Songwriterin Debbie Friedman (1951–2011) gilt als die Pionierin dieser neuen Musik. *New Jewish Music* zeichnet sich vor allem durch den Rückgriff auf Musikstile des amerikanischen Mainstreams (allen voran Folk Rock) und die damit einhergehende, teilweise Ablösung des traditionellen Synagogengesangs aus. Letzterer basiert unter anderem auf dem sog. *Nusach*, den musikalischen Modi und Motiven, die der/die Kantor/in für seine/ihre improvisierte, gesangliche Wiedergabe der Gebetstexte verwendet. *New Jewish Music* steht auch für die neuesten Entwicklungen im amerikanischen Judentum, die synagogale Musik in einen zeitgenössischen Dialog mit der amerikanischen Kultur eintreten zu lassen (siehe dazu Ross 2016: 13–15, 39–48).

Während meiner Feldforschung u.a. in Gemeinden des Reformjudentums in verschiedenen Bundesstaaten der USA (2007–2009) hat sich gezeigt, dass die Lieder von Debbie Friedman und anderen Singer-SongwriterInnen bereits kanonisiert sind und ihnen die Aura der Authentizität zugeschrieben wird. Der Auswahl- und Kanonisierungsprozess wurde in den späten 1960er/frühen 1970er Jahren von jungen RabbinerInnen, KantorInnen und sog. Cantorial Singers initiiert und in den darauf folgenden Jahrzehnten in einem stetigen Aushandlungsprozess innerhalb der Gemeinden fortgeführt (vgl. Ross 2016: 205–212). Das führte schließlich zur Entstehung dieser »neuen Traditionen«

4 Wie Anm. 2.

synagogaler Musik, die heute u.a. auch mit dem Label »American Nusach« bzw. »Reform Repertoire« versehen ist, um Beständigkeit, Echtheit und Einzigartigkeit nach außen hin, und in Abgrenzung zu anderen Strömungen des amerikanischen Judentums nach innen hin, zu demonstrieren.

Synagogale Musik romaniotischer Juden

Im Rahmen einer Audiodokumentation des Europäischen Zentrums für Jüdische Musik in Zusammenarbeit mit Rabbiner Haim Ischakis in Athen (2016–2017) wurden die liturgischen Gesänge der romaniotischen Juden aus Griechenland aufgezeichnet.

Rabbiner Haim Ischakis ist Nachkomme der sog. romaniotischen Juden, einer Gruppe mit eigenen kulturellen Merkmalen, die in Griechenland und den benachbarten Regionen nachweislich seit 1319, vermutlich jedoch schon seit 356 v.d. Z. leben (Dalven 1989: 3). Ihr Name ist von »Romanioi« abgeleitet, dem Namen eines alten Volkes des byzantinischen Reiches. Die Romanioten unterscheiden sich historisch und kulturell von den Sepharden und den italienischen Juden, die 1492 nach Griechenland kamen. Die jüdische Gemeinde in Ioannina (im Nordwesten des Landes) ist eine der ältesten in Griechenland und auch diejenige, welche bis zum Zweiten Weltkrieg den »Minhag Romanioi« bewahren konnte. Der romaniotische Brauch beinhaltet u.a. auch eigene musikalische Traditionen wie etwa Hymnen in Judeo-Griechisch, eine spezielle Weise der Torah-Kantillation oder jüdisch-griechische Volkslieder. Die Musik der Romanioten ist als ein Spiegelbild des kulturellen Konglomerats in Griechenland zu verstehen, das sich der wechselvollen Geschichte des Landes verdankt und Elemente aus der byzantinischen und türkischen Kultur sowie kulturelle Einflüsse aus den Balkanländern und dem Mittelmeerraum aufweist (siehe Dalven 1989: xi–xii, 3–13).⁵

Besonders die synagogale Musik ist stark von der byzantinischen Kirchenmusik und den Makamen der osmanisch-türkischen Musiktradition beeinflusst. Dies zeigt sich vor allem in den verwendeten Tonskalen und melodischen Motiven, aber auch in den Rhythmen, den andauernden, teils monotonen Wiederholungen desselben Motivs und im Fehlen von Polyphonie. Im Besonderen ist der synagogale Gesang durch eine deutlich nasale Intonation, die Verwendung des *parlando-rubato* (Sprechgesang) und einem starken melismatischen Sologesang gekennzeichnet. Der Gesang der Synagoge kennt in der romaniotischen

5 Tonaufnahmen und Interviews mit Rabbiner Haim Ischakis, 07.–09.02.2016, Glyfada, Griechenland.

Tradition keine instrumentale Begleitung, die vokale Monophonie dominiert (siehe Negrin 2004).

Haim Ischakis ist heute vermutlich einer der Letzten, der sich aktiv an einen Großteil der einstigen Musikkultur der romaniotischen Juden in Griechenland erinnert und diese weiterhin pflegt. Griechenland verlor während des Holocausts rund 95 % seiner jüdischen Bevölkerung. Das hat zur Folge, dass die Weitergabe der oralen Tradition des synagogalen Gesangs heute überwiegend von der zweiten und dritten Generation abhängt und starken Erinnerungslücken sowie äußeren kulturellen Einflüssen ausgesetzt ist.

Rabbiner Ischakis hat jedoch in seinem Versuch, die romaniotische Synagogalmusik zu bewahren, seine ganz eigenen Strategien entwickelt:

Zum einen verwendet er während der wenigen Gottesdienste, die er heute noch in der romaniotischen Tradition hält, an verschiedenen Stellen in der Liturgie mal eine Melodie der Romanioten aus Ioannina, mal aus Chalkida, Volos oder Korfu etc. Zum anderen greift er auf seine sog. »eigenen Kompositionen« zurück, wie er es in unserem Interview ausdrückte.⁶ Damit ist gemeint, dass er die Melodiefragmente aus den verschiedenen romaniotischen Gemeinden Griechenlands, die ihm noch bekannt sind, in einem Stück miteinander vereint. Dabei fließen teils bewusst und teils unbewusst auch Motive populärer Musik mit ein. Haim Ischakis konstruiert somit musikalische Gebilde, die durch Schichten unterschiedlicher Lokaltraditionen und moderner musikalischer Einflüsse charakterisiert sind, die wiederum von ihm »romaniotisiert« werden, denn der ursprünglich byzantinische/romaniotische Einfluss, wie etwa der dominante nasale Gesang, ist immer hörbar. Die Aufnahme des Gebetes »Nishmat kol chai tevarech et Shimcha« (»Die Seele eines jeden Lebewesens wird deinen Namen segnen«) verdeutlicht den Einfluss zeitgenössischer Musik. Das Gebet wird nach dem *Shirat HaYam* (»Lied am Schilfmeer«) am Schabbat und an den hohen Feiertagen rezitiert. In der Aufnahme von Rabbiner Ischakis fließt die Melodie des bekannten Liedes *Jeruschalajim shel Sahav* von Naomi Shemer (1967) mit in die Vertonung des Gebetes ein.

Sowohl die *New Jewish Music* als auch die »Musik der romaniotischen Juden« ist ein gutes Beispiel für Welschs Theorie der Transkulturalität. Und dennoch gibt der israelische Musikwissenschaftler Edwin Seroussi zu bedenken, dass transimperiale, transnationale und transkulturelle Kriterien nicht immer ausreichen, um die musikalische Diversität der jüdischen Diaspora zu erklären. Viel eher sind die Unterschiede in der synagogalen Musik, welche in ihrer Vielfalt wiederum durch einen gemeinsamen Kanon jüdischen Wissens und eines geteilten Bedeutungssystems zusammengehalten werden, mit unterschiedlichen Gra-

6 Interviews mit Rabbiner Haim Ischakis am 08.02.2016, Glyfada, Griechenland.

den der Affinität zur Musik der Umgebungskultur zu erklären. So erklärt Seroussi: »Jews participated in their coteritorial soundscape, but the degrees of their access to or adaptation of the surrounding music varied in time and space« (Seroussi 2015: 31).

Die Feldforschungen in den USA und Griechenland haben gezeigt, dass die Intensität, die Richtung und das Tempo kultureller Wandlungs- und Anpassungsprozesse im Bereich der synagogalen Musik nicht nur ein Zufallsprodukt transkultureller Kulturkontakte sind, sondern meist ein aktiver Prozess, der in hohem Maße von der Motivation der jeweiligen Akteure und Akteurinnen abhängig ist. Im amerikanischen Kontext ist die Motivation hinter der Adaption populärer Melodien für den synagogalen Gebrauch die möglichst zeitnahe Herbeiführung einer Egalisierung des Gottesdienstes sowie die spirituelle und emotionale Rückbesinnung v. a. junger Jüdinnen und Juden auf ihre Religion, die sich vom normativen Judentum und seiner Praxis abgewandt haben. Dies erklärt bis zu einem gewissen Grad, warum einige Lieder der *New Jewish Music* in Klang und Struktur solchen Gesängen ähneln, die auch außerhalb der Synagoge (v. a. in evangelikalen Gemeinden) gehört und gesungen werden: Denn je vertrauter die Melodien klingen, desto mehr eignen sie sich dazu, die Beziehung zur eigenen jüdischen Identität und anderen Juden und Jüdinnen zu stärken.

In Griechenland ist die Motivation hinter der musikalischen Schichtung verschiedener romaniotischer Lokaltraditionen sowie hinter der »Romaniotisierung fremder Melodien« der Versuch, die kollektive Vielfalt der Romanioten, die es heute so nicht mehr gibt, in der Musik wieder herzustellen, wobei Haim Ischakis mit seiner Musik ein sich selbst erfüllendes Bild schafft, das sich selbst ins Zentrum seiner eigenen imaginären jüdischen Welt stellt. Weiterhin versucht Rabbiner Ischakis damit wieder eine sicht- und hörbare kulturelle Abgrenzung v. a. zur dominanten Tradition der Sefarden in Griechenland zu konstruieren. Hier wird das Alte in das Neue integriert, wobei Wert darauf gelegt wird, dass der spezifische Charakter der romaniotischen Musik erhalten bleibt. In beiden Fällen geht die Stoßrichtung auf die Schaffung oder Wiederherstellung von etwas Eigenem und nicht etwa auf die Aufhebung der Grenzen zwischen Eigen- und Fremdkultur.

Während das Konzept der Transkulturalität in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit jüdischer Musik immer wieder offene Fragen aufwirft, bietet es im Rahmen von Lehrveranstaltungen im Studiengang »Jüdische Musikstudien« an der НМТМН einen durchaus sinnstiftenden Ansatz. Das gilt insbesondere für sein Potential, die Realitäten verändern zu können, indem es ein neues, inklusives Verständnis von Kultur erzeugt – um Welsch zu zitieren: »[Das Konzept der Transkulturalität] intendiert eine Kultur, deren pragmatische Leistung nicht in Ausgrenzung, sondern in Integration besteht« (Welsch 1995: 3).

«Performance as Research»: transkulturelle Prozesse im Jewish Music Studies Ensemble

Als Teil der Ethnomusikologie an der HMTMH vermittelt das Schwerpunktfach »Jüdische Musikstudien« sowohl theoretische, d. h. musikwissenschaftliche, wie auch musikpraktische Kenntnisse zur Vielfalt jüdischer Musik, welche vom synagogalen Gesang über paraliturgische bis hin zu säkularen Musiktraditionen von Jüdinnen und Juden in verschiedenen kulturellen Kontexten und Epochen reicht.

Der Studiengang kann seit Oktober 2016 belegt werden und befindet sich derzeit noch in der Aufbauphase.⁷ Da jüdische Musik in Deutschland nicht Teil des Schulmusikunterrichts und auch andernorts in der universitären Lehre kaum abgebildet ist, sieht das EZJM es als seine Aufgabe, Unterrichtsformate zu entwickeln, die nicht nur zukünftigen MusikwissenschaftlerInnen, sondern vor allem auch MusikpädagogInnen und BerufsmusikerInnen einen mehrdimensionalen Zugang zum Forschungsgegenstand eröffnen. In diesem Kontext ist das *Jewish Music Studies Ensemble* (JMSE) Ende 2016 gegründet worden und wird abwechselnd von der amerikanisch-/kanadisch-jüdischen Musikwissenschaftlerin Dr. Miranda Crowds und dem brasilianisch-jüdischen Musikwissenschaftler und Komponisten Dr. Jean Goldenbaum geleitet. Dieses Ensemble bietet Studierenden die Möglichkeit, sich intensiv mit verschiedenen Formen jüdischer Musik auseinanderzusetzen, und richtet sich an diejenigen, die insbesondere an der Kommunikation untereinander, der Freude am gemeinsamen Musizieren sowie der professionellen Aufarbeitung und Umsetzung jüdischer Musik interessiert sind. Ziel des Ensembles ist es auch, die Vielfalt jüdischer Musik im Rahmen von Konzerten und kleineren Auftritten der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Das Repertoire des Ensembles richtet sich nach dem jeweiligen Thema des Semesters. So standen etwa im Wintersemester 2016/2017 chassidische Niggunim und im darauffolgenden Sommersemester liturgische Gesänge zu Schabbat im Fokus der Arbeit. In den folgenden Semestern wird sich das JMSE u. a. mit jüdischer Popmusik, jüdischer Kunstmusik aus Lateinamerika und mit der westaschkenasischen Tradition der Synagogalmusik befassen.

Die Arbeit im Ensemble basiert auf dem Konzept der »Performance as Research«, sprich, der musikalischen Praxis als Basis des forschenden Lernens (vgl. Graham 2009: 99–105). Das bedeutet, dass jedes Ensemblemitglied sich dazu verpflichtet, sich aktiv an den Hintergrundrecherchen und der wissenschaftlichen Aufbereitung der Themen und Repertoires zu beteiligen. Das Erarbeitete

7 Für weitere Informationen siehe <https://www.ezjm.hmtm-hannover.de/de/studium/> (04.05.2018).

fließt punktuell auch in Konzerteinführungen bei Auftritten des Ensembles ein. Das wöchentliche Musizieren im JMSE ist daher mehr als nur eine Probe; es ist ein Seminar, in dem die Studierenden lernen, jüdische Musik mit einem größeren Bewusstsein, mit ausreichend Hintergrundinformationen und mehr Sensibilität der jüdischen Tradition gegenüber zu praktizieren.⁸ Somit kann das Konzept »Performance as Research« auch als eine transkulturelle Lehr- und Lernmethode verstanden werden. Vor diesem Hintergrund berichtet die Dozentin Miranda Crowdus, dass das JMSE weit mehr Spielraum für inter- bzw. transkulturelle Vermittlung bietet als herkömmliche Lehrveranstaltungen an der Hochschule, welche ihrer Ansicht nach kulturelle Grenzen eher verstärken als abbauen. Einen Grund dafür sieht sie darin, dass das Ensemble einen eher informellen Rahmen für musikalisches Lernen, Improvisieren und Experimentieren bietet, dabei jüdische und nicht-jüdische Mitglieder miteinander in Kontakt bringt und darüber hinaus auch transkulturelle Denkprozesse und Diskussionen in Gang setzt, wie im Folgenden kurz skizzieren wird.⁹

Eigene Grenzen überschreiten

Die TeilnehmerInnen des JMSE kommen aus unterschiedlichen Studienbereichen (wie etwa aus der künstlerischen bzw. künstlerisch-pädagogischen Ausbildung, der Musikwissenschaft oder dem Lehramtsstudium) und bringen diverse kulturelle Hintergründe mit: sie sind beispielsweise teils in Deutschland und teils im europäischen wie auch nicht-europäischen Ausland (etwa im Iran) geboren, aufgewachsen und sozialisiert worden. Darüber hinaus bringen die Studierenden unterschiedliche Beweggründe zur aktiven Teilnahme am Ensemble mit: diese reichen vom allgemeinen Interesse an jüdischer Musik bis hin zu ökonomischen Motivationen sich über die Arbeit im JMSE ein neues Repertoire zu erschließen, welches sie als professionelle MusikerInnen wiederum in anderen musikpraktischen und beruflichen Kontexten einmal fruchtbar machen können. Aber auch die Aneignung sog. *soft skills* (wie etwa interkulturelle Aufmerksamkeit) bewegen die Studierenden zur Teilnahme am Ensemble.

So zeigte sich schon im ersten Semester, dass sich das Thema »Chassidische Niggunim« besonders für die Förderung eines inter- bzw. transkulturellen Gesprächs eignete, da die Studierenden – besonders diejenigen aus den künstlerischen Fächern – nicht wie gewohnt mit bereits aufbereitetem Notenmaterial arbeiten konnten, sondern sich die unbekannten Melodien rein über das Gehör

8 Gruppeninterview mit Jean Goldenbaum, Sita-Melissa Kuhn und Michael Stach am 20.09.2017, Hannover.

9 Interview mit Miranda Crowdus, 18.09.2017, Hannover.

erschließen mussten. So wurden die Studierenden angehalten darüber nachzudenken, was »Musik machen« im Kontext des chassidischen Judentums auch bedeuten kann. Schon hier zeigte sich, wie schwer oder wie leicht es den Studierenden fiel, die ihnen bekannten traditionellen Methoden des Musik-Lernens und -Praktizierens zu überschreiten. Im Rahmen eines kleinen Auftritts, an dem schlussendlich nur drei Mitglieder des Ensembles mitwirkten, waren die Musikerinnen und Musiker vor die Herausforderung gestellt, auf der Grundlage der im Seminar erlernten, gesungenen Melodien spontan ein vollständig gearbeitetes Stück zu entwickeln, ohne dabei zu weit von dem ursprünglichen Konzept der Niggunim abzuweichen, die verschiedenen musikalischen Fähigkeiten und Hintergründe der Mitwirkenden außer Acht zu lassen und dazu auch noch das Publikum zu begeistern.

Die Arbeit im JMSE zwingt somit alle Beteiligten, stets die eigenen Gewohnheiten zu überwinden und über die Musik selbst hinaus zu blicken: d. h. jüdische Musik in einem größeren kulturellen Zusammenhang zu betrachten und eigene Vorstellungen – wie etwa zur Absolutheit der Musik – zu überdenken.

Wahrnehmungen schärfen

Jüdische Musik sowohl aus der Theorie als auch aus der Praxis heraus besser verstehen zu lernen, bedeutet auch, mehr Sensibilität der jüdischen Tradition gegenüber zu entwickeln. So haben die Studierenden im Lauf des ersten Jahres gelernt, auf den jüdischen Kalender und seine Feiertage Rücksicht zu nehmen, zu unterscheiden welche Musik sich in welchen Zusammenhängen als Unterhaltungsmusik eignet und welche nicht, und schließlich bei Neuarrangements auch bewusstere und informierte Entscheidungen zu treffen, z.B. bezüglich der Instrumentierung. So wurde im Sommer 2017, als Gesänge der Schabbat-Liturgie behandelt wurden, aufgrund des Arbeitsverbots an Schabbat auf instrumentale Begleitung verzichtet.

In der Zusammenarbeit mit den Studierenden sehen sich die Dozierenden immer wieder auch vor die Herausforderung gestellt, deren Vorstellungen von jüdischer Geschichte und Kultur als einem monolithischen Gebilde zu durchbrechen und teilweise auch kulturell bedingte Vorurteile gegenüber dem Judentum, und Juden und Jüdinnen abzubauen. Dies ist, so Miranda Crowdus, »nur die Spitze des Eisbergs«.¹⁰ Das JMSE bietet den Raum, diese besonderen Facetten des interkulturellen Kontakts und der Transkulturalität zu diskutieren und zu analysieren.

¹⁰ Interview mit Miranda Crowdus, 18.09.2017, Hannover.

Anknüpfungspunkte finden

Flankiert wird die Arbeit im JMSE von Diskussionen und dem persönlichen Erfahrungsaustausch, wobei gerne auch große Themen, wie etwa die Bedeutung von Heimat und die eigene Identitätssuche im Fokus stehen. Die Auseinandersetzung mit jüdischer Musik bietet hier in dem sehr heterogen besetzten Ensemble einen gemeinsamen Anknüpfungspunkt. Das Einstudieren der Hymne »Bendigamos«, welche von spanischen und portugiesischen Juden und Jüdinnen nach den Mahlzeiten gesungen wird, veranlasste zum Beispiel eine spanische Austauschstudentin mit kastilischen Wurzeln, sich näher mit sephardischer Musik und Liedern, die auf Ladino gesungen werden, zu befassen, weil sie in dieser Musik – weit weg von zu Hause – das Eigene/ihre Heimat im Fremden erkannte. Dozent Jean Goldenbaum teilt seine Lebenserfahrungen als Jude in Lateinamerika mit den Studierenden und erklärt, dass nicht nur die geographische Heimat vor Ort in Brasilien, sondern auch das Judentum, als Heimat im Herzen, in den Werken jüdischer KomponistInnen in Lateinamerika (und damit auch in seinen eigenen Kompositionen) zum Ausdruck kommt. Eine andere Studentin berichtet, dass sie über das Musizieren versucht, die Menschen in ihrem Umfeld besser zu verstehen. Sie wirft die Frage auf, inwieweit jüdische Musik auch als Anknüpfungspunkt für diejenigen dienen kann, die ein dissonantes Verhältnis zu ihrer eigenen Kultur mitbringen. Gerade in Deutschland seien Menschen mittels Musik auf der Suche nach einer neuen Identität, da z.B. die deutschen Volksliedtraditionen seit dem Zweiten Weltkrieg kaum noch praktiziert werden bzw. in Misskredit geraten sind. Hier dient jüdische Musik dazu, das Eigene im Fremden (und umgekehrt) zu suchen und zu erkunden.¹¹

Dies sind nur einige wenige Beispiele dafür, inwiefern das Konzept der Transkulturalität im Rahmen der Lehre in den Jüdischen Musikstudien zum Tragen kommen kann.

Schlussbemerkung

In dem Beitrag wurde aufgezeigt, wo das Potential, aber auch die Schwierigkeiten des Konzeptes der Transkulturalität in den Jüdischen Musikstudien auf der Ebene der Forschung und der Lehre liegen: Während in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung das Konzept der Transkulturalität nach Welsch die Vielfalt jüdischer Musiken nicht voll umfänglich zu erklären vermag, so fördert der

11 Gruppeninterview mit Jean Goldenbaum, Sita-Melissa Kuhn und Michael Stach am 20.09.2017, Hannover.

Umgang mit jüdischer Musik im Rahmen des Jewish Music Studies Ensembles durchaus ein transkulturelles Bewusstsein unter den Studierenden. Denn hier bietet die stilistische Vielfalt jüdischer Musik und ihre globale Verbreitung sehr viele Anknüpfungspunkte.

Das Konzept »Performance as Research« ist dabei auf mehreren Ebenen der Schlüssel zum Erfolg des Ensembles. So wird etwa im Kontext der westlichen Kunstmusik Musik gerne als eine Art statisches Objekt (ein »Stück« oder »Text«) betrachtet, anstatt sie als etwas zu sehen, was man tut bzw. »performt«. Viele der Studierenden des Ensembles kommen aus dem Bereich der klassischen Musik und tragen diese Vorstellungen in den Unterricht mit hinein. Der »Performance as Research«-Ansatz soll den Studierenden dabei helfen, jüdische Musik stattdessen als Prozess in ethnomusikologischen und geschichtlichen Zusammenhängen zu erforschen und zu erfahren. Ziel dieses Ansatzes ist es daher, die Studierenden für die kulturellen Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede in der jüdischen Musik zu sensibilisieren, was durch das Spielen von Noten vom Blatt alleine nicht zu erreichen ist.

Aber nicht nur die Haltung der Studierenden, sondern auch die der Dozierenden wandelt sich während der gemeinsamen Arbeit im JMSE. So berichtet Miranda Crowdus, dass sich auch ihre Einstellungen zur jüdischen Musik in gewisser Weise durch ihre Teilnahme am Ensemble verändert haben. So ist sie lange von der Annahme ausgegangen, dass Nicht-Juden jüdische Musik zwar einwandfrei spielen, aber nicht auch das Gefühl der *Kavanah* (Hebr., Intention und Hingabe des Gläubigen während des Betens) reproduzieren oder gar verstehen können, welches viele Juden und Jüdinnen im Synagogengottesdienst erleben. Ein Grund für diese Annahme ist, dass jüdische Musik, die von Nicht-Juden aufgeführt wird, in gewisser Weise eine reduzierte Version dieser Musik sei: Sie ist meist aus dem Kontext herausgerissen – aus den spezifischen Ereignissen den jüdischen Lebenszyklus betreffend und aus den komplexen liturgischen Bedeutungszusammenhängen des synagogalen Gottesdienstes. Aber selbst in dieser »verkürzten« Form erkennt Miranda Crowdus nun, dass einige MusikerInnen eine ähnliche Form von Spiritualität in ihren eigenen nicht-jüdischen Aufführungen kreieren und transportieren können, wie etwa die Sängerin Sue Sheehan und die Harfenistin Iduna Bockemühls, die im Anschluss an einen Workshop mit Miranda Crowdus im Center for World Music (an der Stiftungsuniversität Hildesheim) im April 2017 ihre Interpretation eines chassidischen Nigguns aufgenommen haben.¹²

¹² Sue Sheehan und Iduna Bockemühls. Lubavitcher Nigun chasidic. Online video clip. 14.04.2017, 1 mins 57secs. <https://www.youtube.com/watch?v=BNYzn3N9pcE> (04.05.2018).

Und so fasst Miranda Crowdus zusammen: »I suppose I understand better the role of performance and practice in teaching students about Jewish music. But I have also been surprised in some contexts about the students' aptitude for cultural sensitivity and transcultural understanding through music.«¹³

Literatur

- Baumann, Max Peter. 2006. »Klezmermusik und Klezmerim im Zeitalter der Globalisierung«. In: Max Peter Baumann, Tim Becker und Raphael Woebs, Hg. In: *Musik und Kultur im jüdischen Leben der Gegenwart*. Leipzig: Frank & Timme, 121–146.
- Braun, Christina von. 2018. »Die Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinschaft«. In: *Handbuch Jüdische Studien*, Christina von Braun und Micha Brumlik. Wien, Köln, Weimar: UTB, 15–58.
- Dalven, Rae. 1989. *The Jews of Ioannina*. Philadelphia, PA: Cadmus Press.
- Graham, Sandra Jean. 2009. »Performance as Research (PAR) in North American Ethnomusicology«. In: *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*, Shannon Rose Riley und Lynette Hunter, Hg. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 99–2015.
- Feierstein, Liliana Ruth. 2018. »Diaspora«. In: *Handbuch Jüdische Studien*, Christina von Braun und Micha Brumlik. Wien, Köln, Weimar: UTB, 99–110.
- Griese, Hartmut. 2006. »Meine Kultur mache ich selbst.« Kritik der Inter- und Transkulturalität in Zeiten der Individualisierung und Globalisierung«. *Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik* 29:4, 19–23.
- Hopfgartner, Regina. o. J. »Definition und Rezeption«. *Handbuch Jüdische Kulturgeschichte*, <http://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/definition-musik-der-juden-juedische-musik/> (30.04.2018).
- Hopfgartner, Regina. o. J. a. »Rezeption – Gedanken zur Wahrnehmung«. *Handbuch Jüdische Kulturgeschichte*, <http://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/rezeption-gedanken-zur-wahrnehmung/> (30.04.2018).
- Mendivil, Julio. 2012. »Transkulturalität revisited: Kritische Überlegungen zu einem neuen Begriff der Kulturforschung«. In: *Transkulturalität und Musikvermittlung: Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und Musikpädagogischer Praxis*, Susanne Binas-Preisendorfer und Melanie Unseld. Frankfurt: Peter Lang, 43–61.
- Negrin, Sakis. 2004. *The Ioannina Haggadah with Samuel Cohen*. CD-Booklet. Athen: Jewish Museum of Greece.
- Ortiz, Fernando. [1947] 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham and London: Duke University Press.

13 Interview mit Miranda Crowdus, 18.09.2017, Hannover.

- Ross, Sarah. 2016. *A Season of Singing: Creating Feminist Jewish Music in the United States*. Waltham, MA: Brandeis University Press.
- Rumjanceva, Nadezda. 2015. *Roots in the Air: Construction of Identity in Anglophone Israeli Literature*. Göttingen: V&R unipress.
- Seroussi, Edwin. 2015. »Jewish Music and Diaspora«. In: *Cambridge Companion to Jewish Music*, Joshua S. Walden, Hg. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 27–40.
- Silverman, Carol. 2015. »Gypsy/Klezmer Dialectics: Jewish and Romani Traces and Erasures in Contemporary European World Music«. *Ethnomusicology Forum* 24:2: 159–180.
- Welsch, Wolfgang. 1992. »Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen«. *Information Philosophie* 2: 5–20.
- Wolfgang Welsch. 1995: »Transkulturalität«. <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/materialpool/MFV0104.pdf> (04.05.2018) [Ursprünglich veröffentlicht 1995 in *Migration und Kultureller Wandel, Schwerpunktthema der Zeitschrift für Kulturaustausch* 45, Institut für Auslandsbeziehungen].
- Welsch, Wolfgang. 1999. »Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today.« In: *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Mike Featherstone und Scott Lash, Hg. London: Sage, 194–213.

Internetquellen

<https://www.ezjm.hmtm-hannover.de/de/studium> (04.05.2018).

Abstract

Kulturwissenschaftliche Konzepte und Begriffe, wie der der Transkulturalität des Philosophen Wolfgang Welsch, die auf den ersten Blick die Komplexität heutiger Gesellschaften und ihrer kulturellen Äußerungen zu erklären vermögen, sind auf den zweiten Blick in den Jüdischen Musikstudien nicht immer ohne weiteres denk- und anwendbar. Welschs Kulturbegriff geht im Unterschied zu den Begriffen der Multi- und Interkulturalität nicht mehr von klar abgrenzbaren und in sich einheitlichen Kulturen aus, sondern beschreibt eine zunehmende Vernetzung und Vermischung derselben. Dabei betont das Konzept der Transkulturalität besonders die binnenkulturellen Differenzierungen der Gesellschaften.

Der Artikel thematisiert zunächst anhand des Beispiels der New Jewish Music, einer zeitgenössischen Form synagogaler Musik aus den USA sowie der liturgischen Musik der romaniotischen Juden Griechenlands die theoretischen

Dimensionen des Begriffs der Transkulturalität in den Jüdischen Musikstudien. Im zweiten Teil des Beitrags wird schließlich das Konzept der Transkulturalität in Bezug auf die musikpraktische Anwendung im Rahmen der musikwissenschaftlichen Lehre, sprich der Jüdischen Musikstudien an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH) diskutiert. Anhand des Jewish Music Studies Ensemble am Europäischen Zentrum für Jüdische Musik (EZJM) an der HMTMH wird aufgezeigt, inwiefern Aspekte des Konzeptes der Transkulturalität in den Proben und öffentlichen Auftritten des studentischen Ensembles zum Tragen kommen. Das Jewish Music Studies Ensemble ist ein integraler Bestandteil des Curriculums der Jüdischen Musikstudien an der HMTMH, dem das Konzept der »Performance as Research«, sprich der musikalischen Praxis als Basis des forschenden Lernens, zugrunde liegt. Das Ensemble bietet Studierenden nicht nur die Möglichkeit, sich intensiv mit verschiedenen Formen jüdischer Musik auseinanderzusetzen, sondern dabei auch die Grenzen des universitären Lernens zu überschreiten und die eigene kulturelle Prägung und künstlerische Konzepte zu reflektieren.

KEYWORDS: Transkulturalität, Jüdische Musik, Jüdische Musikstudien, Performance as Research, Musikethnologie, Ethnomusikologie

9 The Sounds of Violence: Screams and Wild Sounds in Punk, Funk and Women's Music

My work has lingered on the pleasures of popular culture and subcultural music; I have argued for low culture and low theory (Halberstam 2011), and I have hijacked the irreverence of punk and the critical capacity of queer theory in order to obliterate the divisions between high and low, harmonious and noisy, genius and amateur that continue to structure Euro-American concepts of excellence, rigor, discipline and virtuosity. In my early work on subcultures, I argued against the idea that subcultures were immature explosions of rebellion waiting to be tamed by adulthood and good taste. In my later work on failure I proposed that, like Jacques Ranciere's *Ignorant Schoolmaster* (Ranciere 1991), we need to teach by learning, learn by refusing mastery, and improvise rather than follow the prescribed paths of cultural production. I have resisted Adorno's prescriptions for difficult art capable of stalling the culture industry, but I have also resisted queer calls for positive images and feminist proscriptions for non-violent and non-pornographic "clean" representation. Like the characters in Elfriede Jelinek's novel *The Piano Teacher* (Jelinek 2009), I believe that we may have to destroy all that is conventionally beautiful in order to see the seething, boiling subcultural lives and sounds, images and imaginaries that the beautiful and the pure hide, devastate and eradicate.

In this essay, I trace a history of noise-making through the sonic projects of three queer artists who use screams, growls, chaotic tempo and shifts in vocal register to produce a soundscape of outrage, refusal, fury and resistance. These artists inhabit sonic gestures that signify through loss of control, modes of bodily rebellion and lyrical excess. They tear up not only harmony and purity, but even the subgenres like punk out of which they emerge are torn to shreds by these angry voices of mostly female singers. In listening to these voices as song, as music, as urgent intrusions of voice, we turn away from the grand drama of the symphony and attend to the sound of violence.

Oh Bondage Up Yours!

Punk historiography allows us to map different and important accounts of genre, gender, feminism, queerness and racial politics – in the punk commons we can find the connections between a Pauline Black or Faye Fife and Janelle Monae, between early queer punk Tom Robinson and early women’s music singer Maxine Feldman, between Rhoda Dakar of Rhoda and the Bodysnatchers and Grace Jones. We can also pull from these new punk histories a set of political tactics for the present moment of disaster capitalism – tactics which include wreaking havoc, refusing to make sense, preferring illegitimacy, illegibility, indeterminacy and infidelity over recognition, approval and loyalty.

While many of the canonical histories of punk chart straight lines from white boy punk of the 1970s to contemporary white boy rebellions, how can we capture without taming the bits and pieces of punk affect that escape these histories and that are not well understood in relation to the grids of male rage, masculine indifference and heterosexual longing that conventional histories deploy? By combining the frameworks of empire, postcolonial and anti-colonial rage, racial melancholia, minstrelsy and queer feminism, we need to shake free a different punk genealogy from white masculine protest and then pore over the filaments of subjugated histories of race and gender.

These histories can be tracked through the mixed race female singers about whom Jayna Brown has written so eloquently – Annabella Lwin and Poly Styrene, but also Rhoda Dakar of *Rhoda and the Bodysnatchers*. This history is not simply made up of biographical details about particular female singers, but is sonic in form and can be traced through screams, hiccups and yelps, the noises made by these female singers and the breakdowns they performed live and improvised as part of a feminist genealogy of punk sound. These narratives are what Brown calls “small stories”, narratives capable of linking blackness to punk, for example, feminism to rage, politics to noise (Brown 2011: 456). And why are these other histories of punk so important? Because without them, punk becomes a rebellion without a cause, a boys’ club of heroic art school dropouts and another master narrative within which white guys play all the parts – the masters and the slaves, the businessmen and the slackers, the insiders and the outsiders.

Rhoda Dakar of *The Bodysnatchers* and Pauline Black of *The Selector* were much more than female lead singers: they were part of England’s colonial dreaming that comes back to haunt the metropole as traces of an otherwise unthinkable union of feminism, anti-colonial struggle, anti-racism and queerness. Poly Styrene’s open-mouthed yell in “Oh Bondage, Up Yours,” is part of a call and response systems of yelps, cries, and, yes, screams, a cacophonous feminism that must be traced across this performance-scape. We hear the same

scream in Rhoda Dakar's rape song, "The Boiler,"¹ in the collapsing voice at the heart of Grace Jones' version of "I've Lost Control" and in Ari Up's yelps in "Typical Girls".

Rhoda Dakar began her musical career with a mostly white Ska band, the *Bodysnatchers*, and then later performed with *The Special AKA*. On one very memorable song which proved difficult to perform and was immediately banned when released, she raps over the rhythm guitar and tells an ordinary enough tale about going out shopping, cruising and spotting a good-looking guy. Except that the song does not proceed in a straight line from attraction to contact to exchange. Instead, Rhoda tells us that she worries about being left on the shelf like "an old boiler". "Boiler", an unpleasant Britishism for a rejected older woman, likens the discarded female to a dysfunctional machine, an empty vessel. Fearful of this fate, Rhoda's character in the song allows the guy to buy her clothes and accepts a date with the hunk. From there, the song takes us into the dark night of date rape.

The actual rape in the song is elided by a long drawn out and very dissonant scream which represents another side of punk – a 'no place' populated by different kinds of renegades: new immigrants, queers, women and social misfits who are not well captured by the various histories of punk, the neatly organized genealogies that lead back to Malcolm McLaren, the Sex Pistols, the Clash and other punk boys. Those histories do not contain the punk moments like Rhoda's scream, sonic disturbances that are part of what Fred Moten calls the Black aesthetic, and what I call sonic wildness.

When asked about the song in an interview, lead singer Rhoda Dakar marks "The Boiler" as the only original song by the short-lived *Bodysnatchers*, and she says: "It came about because I was just talking over a riff in rehearsal. I didn't know about writing songs, but I knew how to improvise – I had originally wanted to act and had worked in the theatre on leaving school. Performing it live was acting, that's all. A friend had been raped a couple of years earlier and I suppose I was thinking of her at the time. Recording it was a very long and drawn out process. It was released a year after it was first recorded" (Dakar 2009). The record, a harrowing song despite the jaunty beat, was given no playtime on the radio and it soon faded away. The group broke up soon after the single's release and Dakar only performed the song live later a few times as part of the reformed *Specials*, the *Special AKA*.

Improvisation lies at the very heart of this song – Rhoda Dakar improvised it in its original form and she improvises the scream for every performance thereafter. A scream, almost by definition, can have no set musical score; and while

1 <https://www.youtube.com/watch?v=Va5Rdg3ibBI> (accessed 26.04.2018).

Rhoda does repeat certain sounds and sequences in various performances of the song, for the most part she lets loose at the end of the song for upwards of 2 minutes in a traumatizing and devastating scream of pain. While many Two Tone records had political content, and while some Two Tone bands like The Selector had female lead singers, no other band produced this kind of song and few performers could have brought off the live re-creation of the song event. How do we understand this song of violation over the jaunty beat of ska? What was this song doing in the short repertoire of the Bodysnatchers, whose other songs were simple cover versions like Dandy Livingston's "Do the Rock Steady" or Winston Francis's "Too Experienced"? How can we situate this banned song of rape in relation to themes of racism and colonialism that made up the political backdrop to Two Tone records and Ska music in general? Finally, what do we make of this scream?

In a poem in his 2010 collection *B Jenkins*, Fred Moten writes: "The right to love refusal is black music" (Moten 2010: 48).

As in much of his theoretical work on the radical Black aesthetic, Moten names a strand of Black cultural production that emerges as noise, as dissonance, as a long drawn out scream. Moten makes some important claims about the Black aesthetic that fly in the face of enlightenment ideologies of sound: first, the notion of a black aesthetic clings to the darkness against which enlightenment logic has been deployed; second, Moten defines resistant identities as those forms of being that emerge in opposition to "normative and univocal modes and understandings of identity" (Moten 2007: 96). Because resistant and fugitive identities counter normative understandings, they cannot be explained, recognized or even encountered using those disciplined and regulative methods of appraisal. What normative modes of evaluation find displeasing, chaotic, un-beautiful and jarring has, of course, been produced as such by those very systems themselves. And so Moten calls attention to "ruptural depth and darkness" (Moten 2007: 102). Third, a black aesthetic is part of a force of fugitivity unleashed in the wake of slavery and thereafter constrained, repressed and incarcerated by the scrupulous "regulation of disorder" (Moten 2007: 102).

The black aesthetic erupts as what Moten calls "a kind of unruly music that moves in disruptive, improvisational excess" (Moten 2007: 104). How does this disruption emerge? Moten continues: "as song's disruption of speech, the cry's disruption of song, gesture's disruption of the cry, the criminal animation or animalistic derangement of the human, the movement of law into the interstitial space of theater or drama's irruption into the subject's pure locale and cause and so on" (Moten 2007: 104).

And so on. The cry at the end of "The Boiler", the long drawn out vocal response to rape that echoed through that little, cramped, smoky, dirty, sweaty club

in London in the 1970s was not just the cry of one woman fighting against a drunken slob, it was precisely the irruption of the refusal that punk enabled but could not always embody. It shattered the smooth beat of the Ska song, broke with the happy multicultural futures that bands like Madness promised and instead joined forces with a dark army of screaming women who have all stopped being slaves to the rhythm in favor of the abolitionist pastures of unruly music.

She's Lost Control Again..

Fred Moten's understanding of the Black aesthetic, most fully elaborated in his book *In The Break* (Moten 2003), is important here for its attempt to locate a Black aesthetic not in the shoring up of identity in the face of racialized violence, but rather as the breakdown of orderliness itself, the confusion, madness and anarchy of a radicalism that must oppose the form as well as the content of racial hate. Moten advocates for escape, fugitivity, a permanent state of being that runs from rather than to and that refuses the refuge of home where home has already been defined in white supremacist terms. In opposition to "home," Moten offers a motley crew of refugees: outsiders, aliens, impossible domestics, wanderers, laborers, prisoners and "fugitive slaves and their fugitive descendants."

What is the sound of fugitivity – what does it sound like when a voice, often female, seeks to vacate rather than to occupy, to flee perpetually rather than seek safety, to locate spaces of instability rather than to harmonize? Next I want to consider a Grace Jones song, one produced around the same time as "The Boiler" that involves a wild form of singing that signals an ecstatic loss of control and that links a kind of queer, punk and anarchist form of feminism to the fugitivity of blackness that Moten tracks so fiercely. While some of Moten's animus against white forms of neo-pragmatic racism are launched against white feminists, his work houses another more radical form of feminism, one he locates in the "terrible beauty" of a black femininity characterized by frenzied shouts on stage and in church.

Like the song by Rhoda and the Bodysnatchers, Jones' song marries a form of sonic frenzy to a foundational beat that attempts to answer the chaos of the vocals by offering a stable and safe sonic foundation. Taking a song by Joy Division that is already dark and industrial, intense and chaotic, and transforming the song's noise into a beat, Grace Jones also took Curtis' vocal and ran into new depths of disorder. If Rhoda Dakar's wail reminded us of the dense backdrop of racial unrest and gender inequality against which so much of this music unfolded, Grace Jones's screeching answers Rhoda's – the scream of refusal in the rape song is echoed here with manic screams of disturbance and madness.

Grace Jones represents a kind of avant-garde bridge between punk and disco, Ska and reggae, politics and dance. While she seems like a high-fashion, high-drama diva, her music actually issued stark warnings about what could happen if the disco diva danced off the dance floor and into the dangerous and dark territory of chaos, breakdown, nightmare and madness. On her 1979 12-inch single, Jones married the avant-garde to punk by making the A side a long, snarling cover of The Pretender's "Private Life" and the B side a desperate and wild cover version of "She's Lost Control".² The sneer in "Private Life" ("your private life drama, baby, leave me out...sentimental gestures only bore me to death") was replaced with a raw scream in "She's Lost Control"; contempt gave way to chaos, disdain became rage and the delivery veered between a lecture, an incantation, and the hysteric's howl. Ian Curtis' version of "She's Lost Control" stayed firmly in the realm of reported speech: "And she turned around and took me by the hand and said, I've lost control again. And how I'll never know just why or understand, she said I've lost control again." In Grace Jones' version, she inhabits the speech of the other woman, and screams "I've lost control." An innocuous line in the Joy Division version—"she turned to me and took me by the hand"—becomes violent in Grace Jones's version: "She turned around and stabbed him in the hand and said 'I've lost control again.'" And once the lyrics are exhausted, Jones turns to crazy laughter layered over distorted noise, tires screeching, dissonance.

Grace Jones offers a vector between the drag femininities of disco and the perverse masculinities of punk. Jones is a gender all of her own. When she loses control, Grace Jones offers a scream of refusal. In this performance by Grace Jones we find evidence of all manner of subterranean archives. Jones brings punk to reggae, dub to punk, and female hysteria to the spastic masculinity that motors punk singers from Ian Curtis to Ian Dury. Grace Jones reminds us of a maverick strand of feminine pop culture that twists in and out of the avant-garde, that flirts with high fashion, low theory, hetero- and homosexualities, androgyny, sexual and sonic dissidence.

Angry Atthis

I want to end with one final example of a hidden history of rage that sits behind a more overt story of white male punk.³ While Tom Robinson became the face of queer punk in the 1970s, female singers engaged in some of the same politics

2 https://www.youtube.com/watch?v=N64L_7HibVE (accessed 26.04.2018).

3 <https://www.youtube.com/watch?v=-ZwnYY2Yg78> (accessed 26.04.2018).

were dismissed as “women’s music”. This women’s music can be resituated in relation to this history that I am giving of odd performances by female singers who deliberately lose control, scream and resist gender and genre norms.

In 1976, Tom Robinson wrote a song for the London Gay Pride Parade called “Glad to be Gay”.⁴ Part anthem, part rousing call-to-arms, the song hit a few marks and was promptly banned by the BBC. The album from which this song was drawn, *Power in the Darkness*, blended soulful commentaries on love and loss with earnest feminist hymns and rhythmic rock about gay rights – “freedom, we are talking about your freedom, freedom for brothers to love one another...” The album was unusual and brave even if sonically normative – and for this young punk at least, it was the clearest statement of gay liberation I had heard in the 1970s – but it came in a form that was somewhat out of sync with punk and therefore was dismissed by many for its earnestness. Nonetheless, this song could have sat comfortably alongside women’s music had that appellation not so clearly excluded it. “Glad to be Gay” by TRB is closer in sound and political address to what has been called women’s music than to either gay disco or punk. And like women’s music, TRB’s music occupies a space of uncool, unhip, kind of embarrassing excess. Part of the problem here is the way in which we classify sound through genre and the way we separate out the politics of sound by gender and by nation. So, in the last part of this essay, I want to turn to a very uncool lesbian performer, Maxine Feldman, in order to look at her anthems, her expression of anger and her early articulation of queerness, and then I will go on to reclassify Feldman herself and her music in relation to what Licia Fiol-Matta calls, in relation to “great women singers” in a Latin American tradition, “an archive of voice” (Fiol-Matta 2017). For Fiol-Matta, women singers in this tradition have been cast as “naturals” rather than astute manipulators of voice, timbre and performance. Accordingly, her “great women singers” are those who upset all the categories used to describe them and smuggled queer anthems into their own performances.

Maxine Feldman (1945–2007) was a kind of unusual women’s music musician – she identified herself as a “big, loud, Jewish butch lesbian” and in later years, according to her partner, identified as transgender!⁵ Like Tom Robinson, Maxine Feldman came out as queer early in life and was expelled from school

4 https://www.youtube.com/watch?v=eLc-bh_DrKw (accessed 26.04.2018).

5 The point about her gender identity came up in a piece on the Jewish Women’s Archive site: <https://jwa.org/weremember/feldman-maxine>. In an obituary for Feldman published there but originally published in *Sing Out! The Folk Song Magazine* (2008), Jamie Anderson writes: “In later years, Maxine explored gender identity. Comfortable with either gender pronoun, s/he confided to friends that s/he was too old for surgery and comfortable in her/his body. S/he passed away in Albuquerque of natural causes on August 17, and is survived by her/his partner Helen Thornton.”

for doing so. Also like Robinson, Feldman was sent for psychiatric treatment and a doctor proposed electroshock treatments for her, which she refused. Feldman was queer before queer, punk before punk, and angry long before Stonewall. Indeed, her most powerful anthem is a song titled “Angry Atthis”, written and performed in the late 1960s and credited as one of the first lesbian songs to be performed publicly. When she first performed it on stage at a concert at Ventura College, the event was shut down and Feldman, according to some accounts, was threatened with arrest for lewd behavior.⁶ The song title, Feldman told an interviewer, is a play on words: “Angry Atthis”, of course, is a play on words. I was “angry at this” lesbian oppression. My brainy girl side wanted to call my piece “Sappho’s Song,” but then I read that Atthis was the name of one of Sappho’s lovers. And “Atthis” began to appear to me as a better statement of all I felt. The song just spewed out of me” (Willowroot 2009). The song, which appears on Feldman’s only album, *Closet Sale* (1979), is extraordinary for its expression of fury and rage. It breaks completely with the soothing forms of women’s music and joins a more dissident tradition of folk exemplified by Bob Dylan or Woody Guthrie. But more than that, the song sounds like a punk anthem long before punk was even a glimmer in Johnny Rotten’s eye. I reproduce the song’s lyrics below:

I hate not being able to hold my lover’s hand,
 Except under some dimly lit table, afraid of being who I am.
 I hate to tell lies, live in the shadow of fear,
 We’ve run half of our lives, from that damn word queer!
 It’s not your wife that I want, it’s not your children I am after,
 It is not my choice I want to flaunt.
 Just want to hear my lover’s laughter.
 Feel like we’re animals in cages,
 And have you seen the lights in the gay bar?
 Not revealing wrinkles or ages,
 God forbid we reveal who we are.
 I hate not being able to hold my lover’s hand,
 Except under some dimly lit table
 Afraid of being who I am, no longer afraid of being who I am!

The song begins slowly but builds in tempo and intensity. At first, we are in familiar acoustic territory, but as the song moves from frustration to anger, the acoustic guitar backing begins to sound more like a punk performance. Feldman

6 Morgan, Stacey, “Angry Atthis” in *Lesbian Tide* (January 1973).

reclaims words like queer and lesbian and turns folk into punk, punk into lesbian rage and protest music into “women’s music”. At times in the song, her voice dips into a growl, especially as she sings “feel like we are animals in cages” – the next line uses enjambment – “and have you seen the lights in the gay bars” to remind us that gay bars were not simply places of freedom but also sites of quarantine, secrecy, furtive and shameful activity, and that they had a carceral feel. Many of themes in TRB’s anthems – police violence, lying, accusations of pedophilia – emerge here too and they sum up the mood of the pre-liberation reality of queer lives. In various interviews over the years, Feldman says she wrote this song all at once, late one night in Los Angeles after years of feeling oppressed, hated and feared – Feldman reminds us that the song preceded Stonewall and represents the mood that was in the air. Really we should be listening to “Angry Atthis” alongside “The Boiler” and “She’s Lost Control” but also within an iconography of masculine female performers from Gladys Bently to Lucecita Benitez. The fact that these singers would never have been placed side by side at the time or now forces us to think about how subcultural music gets characterized differently and the lines of influence and connection remain broken and lost; but also how lesbian music as a category has been cordoned off as women’s music and left to the side of other music histories – generic, national or political. These anthems remind us that women’s music and punk perhaps had more in common with each other than we like to think.

What other frames might make sense of a Maxine Feldman? Well, in the 1960s she spent some time DJ’ing in Boston in the mid at the Oasis Coffee-house where, one night, she introduced a young José Feliciano to the stage. I like to think that this meeting, chance or not, provides us with an opportunity to think about Feldman outside of the frame of women’s music in which she has been imprisoned, and within a larger and more global context of “great women singers” where all of these terms are contested.

In Licia Fiol-Matta’s book *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music* (Fiol-Matta 2017), for example, she questions the value of “greatness”, “femaleness” and “singing”. Her diva figures Myrta Silva, Ruth Fernandez, Ernestina Reyes and Lucecita Benitez stand in an ambivalent and contradictory relationship to queer and gendered histories of voice and song; indeed the last singer on this list, Lucecita Benitez, was both dubbed “the National Voice of Puerto Rico” and reviled for her avowedly masculine voice and performance persona. But Fiol-Matta deploys her and other Puerto Rican divas within a transnational, cross-genre study of the voice, of listening, of vocalization and of gendered and racial performance that situates the diva as someone who breaks with generic expectations, expands the range of the gendered voice and

articulates her political dissent through silence, pauses, improvised parlando and hiccups in the song.

Within wilder musical histories, we would read Maxine Feldman and Lucecita Benitez together and in relation to Gladys Bentley too – in Fiol-Matta's telling, Benitez was quite the suave butch lesbian, also sang in a low register, sang anthemic songs and wore tuxedos on stage: Fiol Matta writes of her award-winning performance of "Génesis": "Génesis' expressed extreme male melancholy, yet a masculine woman unexpectedly delivered this affect home. The songwriter's lament for women and men who did not conform to the expected roles of a misogynistic and homophobic society, who dared usurp the masculine domains – music among them – throws into the sharpest of relief just how vexed women's incursion into pop music can be." Obviously, it is a big leap from punk to disco, from Puerto Rico to women's music. But decolonializing and queer theories, and histories of voice and vocalization which are attentive to counter-currents of sound like the Black aesthetic, provide important alternatives to the generic normativities of current modes of classification and listening. It is time to listen to Maxine Feldman alongside Lucecita Benitez, to both alongside the queer and feminist histories of punk, ska and disco, and to all of these voices through colonial histories of sound making, gendered histories of the voice and queer narratives that ripple across the soundscape ruining genres, confusing genders and unmaking the history of protest music in the process.

References

- Jayna Brown. 2011. "Brown Girl in the Ring". In: *Journal of Popular Music Studies* 23, no. 4. 455–478.
- Dakar, Rhoda. 2009. "Interview with Marco on the Bass". In: *Marco on the Bass* (blog), 13 January 2009. <http://marcoonthebass.blogspot.co.at/2009/01/exclusive-interview-with-rhoda-dakar-of.html> (accessed 26.04.2018).
- Fiol-Matta, Licia. 2017. *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press.
- Jelinek, Elfride. 2009. *The Piano Teacher*. Trans. Joachim Neugroschel. New York: Grove Press.
- Moten, Fred. 2010. *B Jenkins (Refiguring American Music)*. Durham, NC: Duke University Press.
- Moten, Fred. 2007. "Gestural Critique of Judgment". In: *The Power and Politics of the Aesthetic in American Culture*, Ulla Haselstein and Klaus Benesch. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 91–112.

- Moten, Fred. 2003. *In The Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press.
- Ranciere, Jacques. 1991. *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Palo Alto, CA: Stanford UP.
- Willowroot, Abby. 2009. "Maxine Feldman – Memories of Max from 1964 on". In: *Spiral Goddess Grove*. <http://www.spiralgoddess.com/MaxineFeldman.html> (accessed 26.04.2018).

Audio-visual Examples

- Angry Atthis <https://www.youtube.com/watch?v=-ZwnYY2Yg78> (accessed 26.04.2018).
- The Boiler <https://www.youtube.com/watch?v=Va5Rdg3ibBI> (accessed 26.04.2018).
- She's Lost Control https://www.youtube.com/watch?v=N64I_7HibVE (accessed 26.04.2018).
- Glad to be Gay https://www.youtube.com/watch?v=eLc-bh_DrKw (accessed 26.04.2018).

Abstract

In new work under the heading of *The Queer Wild* I argue for new, wild, disorderly arrangements of life, death, risk and survival. I note the expiration of models of identity politics and use "wildness" to suggest that we have moved beyond the crude categories of identity that have organized human life for the last hundred and fifty years. As new understandings of life, purpose, health, risk, temporality and community emerge, we have to keep up with shifting landscapes of power rather than getting trapped in expired discussions of power, politics and futurity. This article traces some art and sound projects that track the emergence and the disappearance of certain forms of identity, other modes of identification and projected futures. In the actions of auto-destructive artists and in the vocalizations of singers like Grace Jones, Bjork and Ari Up, we witness and listen to the sound of breakdown, disintegration and rupture.

KEYWORDS: subcultural music, women's music, history of sound making, soundscape of resistance, queer theory

10 Von Fremdem: Ländern und Menschen

Oder die noch immer aktuelle Frage, wie Musikgeschichtsschreibung mit Alterität umgeht

Was ist fremd an Robert Schumanns »Von fremden Ländern und Menschen«? Nichts, weil das Stück Musik derart im Repertoire gegenwärtiger westeuropäischer Klavierlernender und -lehrender verankert ist, es allenthalben wohl vertraut ist? Oder doch einiges, weil gleich der Akkord auf dem zweiten Viertel im ersten Takt, der – grundtonlos und vermindert – Hörenden wie Analysierenden den harmonischen Boden unter den Füßen wegzieht? Wird hier »Fremdheit« zu hören gegeben (Dietrich 2004: 90ff.)? Oder wird die Fremdheit, die das Ohr hört, doch eher angeregt durch den Titel des ersten Satzes aus Schumanns *Kinderszenen*? Oder wird alles erst dann vollends fremd, wenn der Titel für die Ankündigung eines Konzerts in Taipei und Düsseldorf verwendet wird, bei dem Kompositionen von Schumann mit taiwanischen Instrumenten interpretiert werden?¹ Und nicht zuletzt: Was heißt fremd für Schumann, der für die Komposition wie für deren Betitelung verantwortlich zeichnet?

Die Fragen geben zum Nachdenken darüber Anlass, was Musikschaffende als fremd zu hören geben, was Musikhörende als fremd hören, zu hören bereit und in der Lage sind; aber auch darüber, was intendiert ist, wenn Fremdheit als Konzept auf Musik trifft: die Aushandlung von Alterität(en). Schumanns Klavierstück kann anregen darüber nachzudenken, was wir in Musik als »von Fremdem: Ländern und Menschen« hören, lesen und beschreiben.

Davon ausgehend, dass die Aushandlung von Alterität(en) relational zu denken ist und zugleich zutiefst mit der Selbstverortung der Beteiligten in Verbindung steht, ist dabei eine (mindestens) zweifache Denkrichtung notwendig: Die eine zielt darauf ab zu fragen, wie in musikbezogenen Subjektivierungsprozessen (trans-)kulturelle (Mehrfach-)Verortung vonstattengeht, die andere, wie diese beschrieben werden (können).² Letzteres ist *auch* eine Frage an die Mu-

1 »Schumann auf Taiwanisch. Konzert anlässlich des 200. Geburtstags von Robert Schumann« (29. Mai 2010 in Taipei; 1. Oktober 2010 in Düsseldorf): »Auf Initiative des Goethe-Instituts Taipei interpretiert das Taipei Chinese Orchestra (TCO) unter dem Motto Schumann auf Taiwanisch eine Auswahl von Schumanns Werken mit traditionellen chinesischen Instrumenten«. Vgl. https://www.goethe.de/ins/tw/de/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=5980003 (04.05.2018).

2 Der vorliegende Text greift letzteres, in Form von Reflexionen über Musikgeschichtsschreibung

sikgeschichtsschreibung. Was wird von wem, wann und warum als fremd beschrieben? Der Blick auf das Fremde, die Frage, wie das Andere in Musikgeschichtsschreibung markiert und (nicht) integriert wird, beobachtet damit musikhistoriographische Grenzziehungen, was hier freilich nicht geschieht, um diese zu bekräftigen, sondern indem Grenze als heuristisches Prinzip gedacht wird, als Denkfigur, um Differenzbildung zu untersuchen.

Es geht mithin um die Frage, wie Musikgeschichtsschreibung mit dem als fremd Markierten umgeht: Dabei interessiert zunächst, *was* als das Fremde wahrgenommen wird. Denn dies ist – überblickt man, wie hier im Fokus stehend, die deutschsprachige Musikgeschichtsschreibung der letzten 160 Jahre – keineswegs eindeutig: sich verändernde geopolitische Grenzen verändern nicht nur die politischen Landkarten, sondern auch ästhetische und mentale, sodass zu rein national-geopolitischer Grenzziehung auch andere, intersektionale Kategorien relevant werden, die mit durchaus unterschiedlichen Intentionen Fremdheit markieren, darunter Religion, Klasse, Geschlecht u.a.m. Hinzu gesellt sich eine zweite Frage: (Wie) wird in den musikgeschichtlichen Darstellungen das als fremd Definierte dargestellt? Wird es in seiner Alterität markiert, essentialisiert oder werden die Bedingungen der Alterität, auch im Sinne einer Beschreibung von Abhängigkeits- bzw. Machtgefügen, offengelegt?

Die »Mitte unserer Tabelle«: Eggebrecht und das musikhistoriographische Modell von Zentrum und Peripherie

Die Integration von fremder, bzw. als solcher markierter Musik in der Musikgeschichtsschreibung scheint zunächst und an erster Stelle eine Frage der Auswahl zu sein, oder – mit Carl Dahlhaus gesprochen – eine Frage, welche Musik sich im »Netz des Historikers« verfängt (Dahlhaus 1977; dazu Unseld 2016). Mit Blick auf aktuelle Diskussionen in der Historik (Rüsen 2013) freilich wird rasch deutlich, dass die Auswahl (Selektivität) nur einer von sechs Faktoren ist, die im Prozess der Geschichtsschreibung von Bedeutung sind (Fußmann 1994): Retrospektivität, Perspektivität, Selektivität, Sequenzialität, Kommunikativität und Partikularität bilden vielmehr einen spiralförmigen, un abgeschlossenen bzw. unabschließbaren Prozess von Geschichtsschreibung, dessen einzelne Prozesssegmente miteinander korrespondieren, aufeinander Bezug nehmen und daher nicht isoliert zu denken sind. Dieser Zusammenhang, vor allem der enge Kon-

auf, versteht sich dabei aber als Pendant zu den Überlegungen, die ich im Vortrag »Wohin mit der Musik? Das Konzept der Transkulturellen Mehrfachzugehörigkeit in der Musikwissenschaft« auf der Jahrestagung der ÖGMw (Salzburg 2016) gehalten habe (Druck in Vorb.).

nex zwischen Auswahl und den übrigen Faktoren historiographischer Forschung, lässt sich am Beispiel von Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland* (1991) anschaulich erläutern.³

Im Letzten Teil des Buches (»20. Jahrhundert«) im Kapitel »Die Musikszene« gibt Eggebrecht eine tabellarische Übersicht über die Musik um 1900, der eine von der Grundannahme Zentrum/Peripherie geprägte Matrix eingeschrieben ist:⁴ Die chronologische Reihung der aufgenommenen Komponisten mündet in der Tabellen*mitte* in den Namen Schönberg, Webern und Berg, die Namen rechts daneben springen in der Chronologie gewissermaßen wieder zurück (s. Abb. S. 162).

Dies ist auffällig, denn, so Sybille Krämer, jedem Diagrammatischen ist in seiner Flächigkeit eine Gerichtetheit eigen:

Räume sind gerichtet: es ist unser Körper, der in dem uns umgebenden Raum für eine elementare Orientierung (etym.: »Einosten«) sorgt, indem vorne und hinten, oben und unten, innen und außen, zentral und peripher ein grundständiges Gefüge von Verhältnissen verkörpern, das bis in vielfältige metaphorische Erweiterungen hinein für uns universelle Ordnungsrelationen stiftet. Der für die operative Bildlichkeit charakteristische Verzicht auf die Tiefendimension, die Konzentration auf die Zweidimensionalität der Fläche als Ordnungs- und Anordnungsraum lässt dann umso deutlicher ausgezeichnete Grundschemata des topologisch Verknüpfbaren hervortreten: die Hauptachsen sind dabei oben und unten, rechts und links, inmitten und randständig. Und das alles ist nur möglich, weil so – wie bei allen Bildern – die Fläche der Einschreibung sowohl ausgedehnt, wie auch klar begrenzt ist. Die Gerichtetheit bzw. Ausrichtung der Fläche ist also eine *conditio sine qua non* operativer Bildlichkeit. Das gilt für die topographischen Karten, deren Konvention jeweils unten und oben mit Süden und Norden verknüpft; das gilt für Diagramme, in denen Schrift und Zeichnung sich so synthetisieren, dass – denken wir an Baum- oder Netzstrukturen – dabei Richtungen hervortreten (Krämer 2009: 99).

Damit liegt auf der Hand, nach den epistemologischen Hintergründen der Matrix zu fragen. Zunächst scheint das Nationale als Ordnungsprinzip erkennbar: links vom Zentrum eine Auswahl deutscher Komponisten seit Wagner, rechts davon vorwiegend nicht-deutsche Vertreter. Ist Hindemith – auf der rechten Seite – damit ein Fehler innerhalb des nationalen Ordnungsprinzips? Wohl

3 Der von Eggebrecht verwendete Abendland-Begriff ist von Vladimir Karbusicky zu Recht ausführlich und in seiner deutschzentrischen Verwendung kritisiert worden (vgl. Karbusicky 1995).

4 Zu Zusammenhängen von Schriftbildlichkeit, Graphik und Wissensproduktion vgl. auch Krämer 2014.

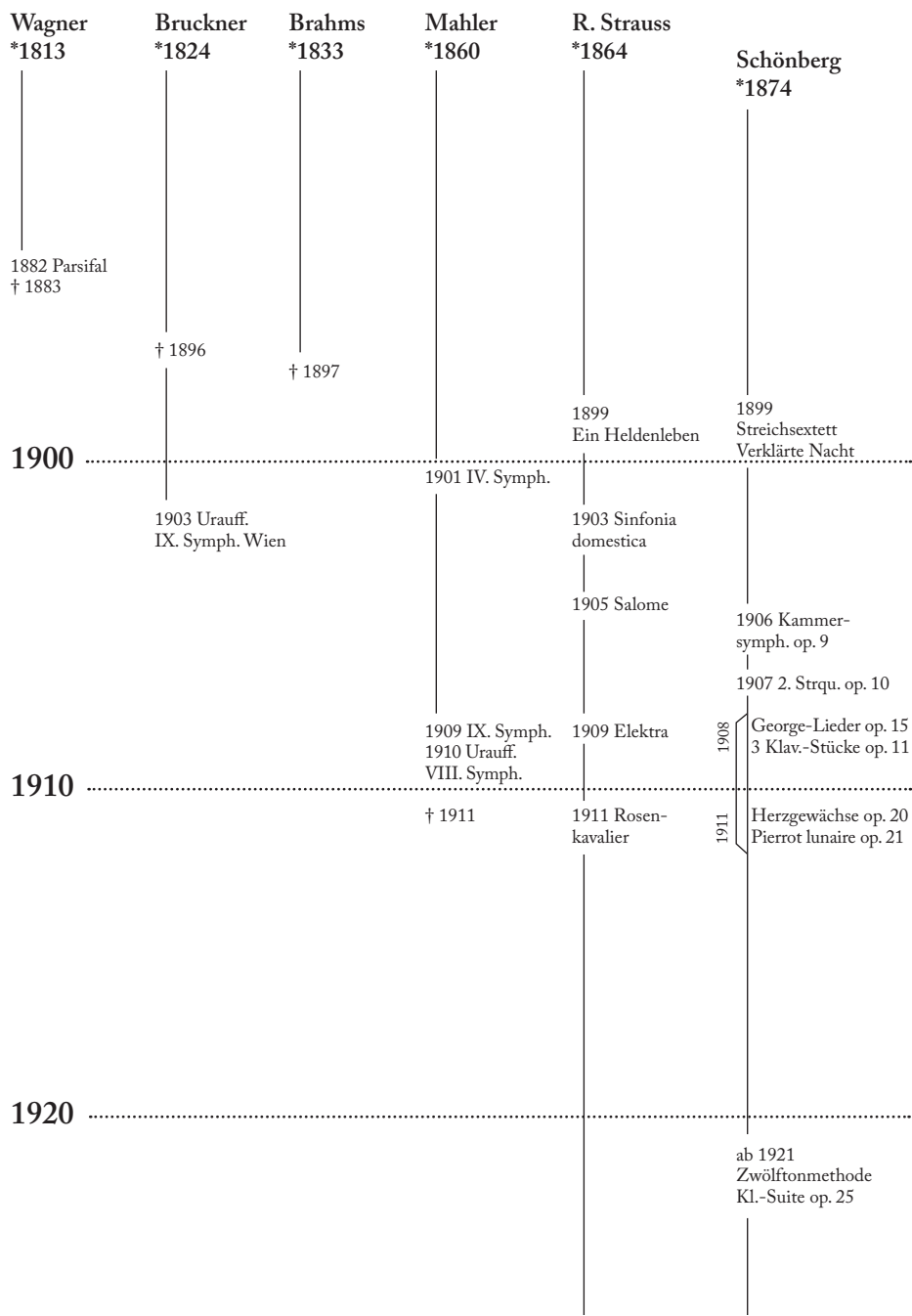
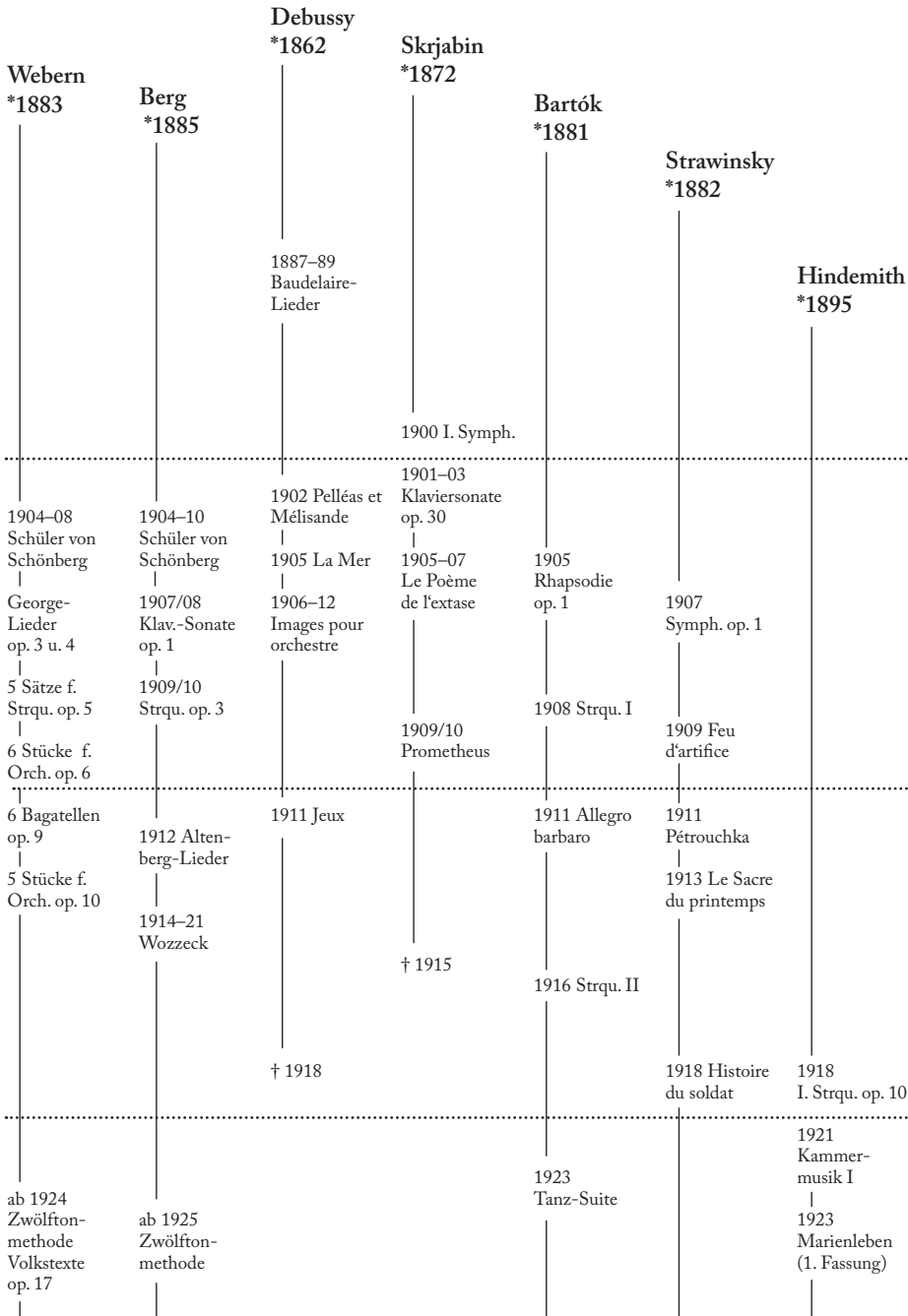


Abb. 1: Tabelle aus dem Kapitel »Die Musikszene« aus Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland*.



Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.

kaum, eher dient die Tabelle nicht nur der Visualisierung eines deutschzentrischen Abendland-Verständnisses, sondern darüber hinaus auch der Visualisierung eines normativ-teleologischen Geschichtsbilds mit der Gerichtetheit von Zentrum/Peripherie. Diese Lesart der Tabelle wird durch Eggebrechts eigenen Kommentar gestützt:

Links oben auf der Tafel sehen wir, wie in den Namen Wagner, Bruckner und Brahms die *große* Musik des 19. Jahrhunderts gegen die Jahrhundertwende hin *zu Ende* ging. [...] In der Mitte unserer Tafel stehen einige kennzeichnende Daten der Schönberg-Schule [...] Diese *Mitte unserer Tafel* wird später *ausführlicher behandelt* werden. Rechts neben der Schönberg-Schule sind in unserer Übersicht einige der Komponisten eingetragen, die dem Begriff der »neuen Musik« des 20. Jahrhunderts *im weiteren Sinne* zugehören. Sie alle [...] setzten sich, in *je eigener Weise*, mit der Tonalität auseinander, wobei zumeist *die nationale Herkunft die eigene Weise mitbestimmte*. (Eggebrecht 1991: 773f.; Hervorhebungen: M.U.).

Für Eggebrecht konstituiert sich die Moderne mithin als Endpunkt der Entwicklung der (in normativem Sinne verstandenen) großen, deutschen Musik, von dem sich der ebenfalls normative Gebrauch des Neuen ebenso konsequent zur Bildmitte – zum Zentrum des Wahrnehmens – ableiten lässt, wie die Dezentrierung anderer »neuer Musik«, deren Gebundenheit an die jeweilige »nationale Herkunft« sie partikular erscheinen lässt, während Schönberg und seine Schule ebenso zentral wie universal gedacht sein sollen. Das Periphere jener anderen »neuen Musik« betont Eggebrecht, indem er das quasi Zufällige, Nicht-Gerichtete der Auswahl hervorhebt (»[...] noch viele andere Komponistennamen [könnten] in unsere Tafel eingetragen werden«). Als Beispiel nennt er auch Leoš Janáček mit folgendem Nebensatz: »[...] der, orientiert am mährischen Volkslied und am Tonfall der heimischen Umgangssprache, eine *spezifisch tschechisch geprägte neue Musik* schuf« (Eggebrecht 1991: 775; Hervorhebung: M.U.). Diesem Spezifischen und zugleich Peripheren setzt Eggebrecht »die Wiener Schönberg-Schule und das zentral Neue« entgegen, »das sie als große Musik in die Welt brachte – das atonale Komponieren« (Eggebrecht 1991: 776). Dreifach hebt Eggebrecht damit die herausgehobene musikhistorische Position der Schönberg-Schule hervor: mit den Begriffen »zentral«, »groß« und dem nominal verwendeten »neu«.

Unter den Prämissen der historiographischen Formungen betrachtet, wird damit deutlich, dass die Frage, wie Eggebrecht die »andere« Moderne inszeniert und damit eine Alterität zu einer Schönberg-zentrierten Moderne musikhistoriographisch festigt, keineswegs nur eine der Auswahl ist, denn – wenn auch nur marginal – werden Namen wie Hindemith, Janáček u. a. ja durchaus genannt.

Zusammen mit den weiteren Faktoren der historiographischen Formung (insbesondere hier: Perspektivität, Sequenzialität, Kommunikativität) aber gibt sich eine scharfe Konturierung verschiedener, sich überkreuzender Alteritäten. Diese werden nicht (allein) über die Auswahl erkennbar, sondern auch über den jeder Perspektivität inhärenten »Sehepunkt« (Chladenius [1742] 1969: 187) des Historiographen/der Historiographin (im beschriebenen Fall etwa das Ausgehen von einem normativen Kunstbegriff, dem das Primat der Schriftkultur ebenso eigen ist wie ein teleologisches Geschichtskonzept), über die Sequenzialität, die bei Eggebrecht die ausgewählten Quellen nicht nur quantitativ gewichtet, sondern auch mit dem Modell Zentrum/Peripherie ordnet, sowie über die Kommunikativität, die die verwendeten Wissenscodes nicht nur narrativ aufschlüsselt, sondern auch visualisiert, eine Form des Zu-sehen-Gebens, die zum Ziel hat, das Modell Zentrum/Peripherie besonders *evident* zu machen.⁵ Anders gesagt: Mit Eggebrechts Positionierung von Janáček an die Peripherie seiner Musikgeschichte, wird auch (aber nicht einmal primär) seine regionale Herkunft beschrieben, vielmehr seine Position in der Hierarchie einer normativ verstandenen Musikgeschichte. Dass Janáček auf diese Weise musikhistoriographisch marginalisiert wird, wiegt schwerer als eine territoriale Verortung im Tschechischen.

Geflecht von Alteritäten

Dass Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert entlang nationaler Narrative formuliert wurde, ist keine neue Beobachtung, ebenso wenig, dass sich auf diese Weise Zugehörigkeiten (re)konstruieren ließen, die zum Teil wenig mit biographischen und/oder geopolitischen Gegebenheiten zusammenhingen. Drei Beispiele seien dennoch genannt, nicht so sehr um ein weiteres Mal den Nationalismus als eines der zentralen »Leitmotive« der Musikhistoriographie im 19. Jahrhundert herauszustellen (Hentschel 2006: 332–426), sondern um dem *Geflecht von Alteritäten* auf die Spur zu kommen. Der dem Begriff Alterität zugrundeliegende lateinische Begriff *alter* wird dabei nicht als beliebiger Anderer, sondern im Sinne von *alter* (im Gegensatz zu *xenos/der Fremde*) als zweite von zwei gleichartigen und einander zugeordneten Identitäten verstanden. »Identitäten«, so beschreibt dies Anna Babka,

[...] werden durch Abgrenzung und Ausgrenzung hergestellt. Das »konstitutive Außen« (Derrida, Butler) ist nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Identität, son-

5 Zur Evidenzfunktion von Graphiken in der Wissenschaft s. a. Weigel 2015.

dern zugleich immer Teil derselben. Zentrum und Rand sind intrinsisch miteinander verwoben. Soll Andersheit gedacht werden, dann bedeutet der Begriff nicht, dem Selbstidentischen dessen komplementäres Gegenteil entgegenzusetzen, sondern das angeblich Mit-sich-selbst-Identische in seiner Angewiesenheit auf und Kontaminierung durch sein vermeintlich Anderes zu lesen. (Babka o. J.).

Alterität ist danach auch nicht auf regionale oder nationale Dimensionen reduzierbar – also im musikgeschichtlichen Sinne etwa die Identität unterschiedlicher Nationalschulen. Vielmehr tauchen Alteritäten immer auch und insbesondere dann auch besonders wirkmächtig in anderen Identität konstruierenden Kategorien auf.

Die Musikschriftstellerin Marie Lipsius⁶ veröffentlichte ab 1868 unter ihrem Pseudonym La Mara sehr erfolgreich mehrere Bände ihrer *Musikalischen Studienköpfe*, biographische Einzelstudien, die sie zu musikhistorischen Gruppen (d.h. Bänden) zusammenfasste:

1. Band: *Romantiker*
2. Band: *Ausländische Meister*
3. Band: *Jüngstvergangenheit und Gegenwart*
4. Band: *Klassiker*
5. Band: *Frauen im Tonleben der Gegenwart*

Auffallend bei dieser musikhistorischen Gruppierung sind die wechselnden Kategorien (Zeit, Raum, Kanon, Geschlecht, ...), die jeweils wechselnde Alteritäten zu erkennen geben. Bleiben wir in unserem Zusammenhang bei der Kategorie Raum, wird erkennbar, dass diese nicht nur im zweiten Band explizit genannt wird (*Ausländische Meister*), sondern bereits im ersten, unter dem Titel *Romantiker* zusammengefassten Band. La Mara erläutert dies retrospektiv im Vorwort zum zweiten Band:

Wenn der erste Band der *Musikalischen Studienköpfe* die Aufgabe verfolgte, ein halbes Jahrhundert *wesentlich deutscher* Musikentwicklung in den Bildern ihrer vornehmsten Vertreter flüchtig zu skizzieren, so greift der zweite Band zeitlich und räumlich über diese Grenzen hinaus. Was seit Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts unter deutschem Einfluß im Ausland, in Italien und mehr noch in Frankreich Bedeutends-

6 Vgl. dazu die Dissertationsschrift von Lisbeth Suhrcke: *Schriftstellerin | Wissenschaftlerin Marie Lipsius (1837–1927) und ihr publizistisches Werk in der Gründungsphase der Musikwissenschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte*, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2016 (Druck in Vorb.).

tes geschaffen worden, zieht er in den Kreis der Betrachtung. (La Mara 1872: o.S.; Hervorhebung: M.U.).

Damit ist nicht nur die implizit deutschzentrische Perspektive des ersten Bandes offengelegt, sondern auch die Beibehaltung dieser Perspektive selbst im zweiten Band, der sich qua Titel zwar mit »ausländischen Meistern« beschäftigt, in dem sich die Kategorie Raum aber mit einem zusätzlich hegemonial-normativen Musikverständnis überlagert. Diese Überlagerung freilich ist nicht für La Mara spezifisch, im Gegenteil: Frank Hentschel hat sie an zahlreichen Beispielen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nachgewiesen. Hentschel spricht von einem Topos der deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung, der von binären Oppositionspaaren ausgeht, ein deutsches Superioritätsdenken zeitigt, und »dem zufolge die deutsche Musik die Nationalstile anderer Völker synthetisiert, vollendet und dabei universalisiert.« (Hentschel 2006: 393).

Solcherart Universalisierung gehört zum *grand récit* deutschsprachiger Musikgeschichtsschreibung. Hugo Riemanns 1901 erschienene *Geschichte der Musik seit Beethoven* mit einer ebenso begriffsstarken wie dichotomen Gegenüberstellung von eigener (deutscher) und fremder Musik (vgl. Abb. 2), ist nur ein weiteres, wenngleich rezeptionsstarkes Beispiel: Der normative Musikbegriff, der Riemanns Musikgeschichtskonzept dabei zugrunde liegt, zeitigt jene Kategorien, auf die sich auch Eggebrecht in *Musik im Abendland* noch 90 Jahre später beruft: Rationalität, Schriftlichkeit, Originalität, Historizität, Norm, Klassizität, ästhetische Synthese und Fortschrittsdenken.

fremd	eigen
gewisse Idiotismen	mit Bedacht gepflegt
mehr seitabliegend	Zentren des europäischen Musiklebens
nicht selbständig in die historische Entwicklung der Kunstmusik eingegriffen	musikalische Geschichtsschreibung
Spezialtendenzen	alle nationale Eigentümlichkeiten möglichst ausgleichende europäische Musik- kultur
Durchbruch einer Art von Verzweiflung	Weg der Klassiker
schlichte Volksmusik	Deutschland [...] [als] Träger dieser Kultur
die Kleinen	Kunstleistung
liebliche und anmutende Seitenthäler	imponierende Größe
	Beethoven [als] Berg

Abb. 2: Dichotome begriffliche Struktur im Kapitel »Die nationalen Strömungen« aus Hugo Riemanns *Geschichte der Musik seit Beethoven* (Riemann 1901: 497–549).

Wie weit ausgreifend diese argumentative Verflechtung von Alteritäten sein konnte, zeigt schließlich das dritte Beispiel: Für den Komponisten, Musikschriftsteller, Sozial- und Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl verknüpften sich Fragen der Kulturgeschichte mit einer sozial- und insbesondere familienpolitischen Utopie sowie konkreten Konsequenzen für die aktuelle Musikkultur. Damit stellt er ein besonders aufschlussreiches Beispiel dar, wie (musik)historiographische Narrative mit sozialpolitischen Ideen einerseits, mit Musikästhetik und konkreter Musikpraxis andererseits aufeinander bezogen gedacht werden konnten. Riehl entwarf ein die Familienpolitik, Geschichtsschreibung und die konkrete Musikpraxis gleichermaßen adressierendes Konzept einer deutschen (Musik)Kultur, das vor allem durch ein groß angelegtes Feld von Identität und Alterität charakterisiert ist. Um nur einige Aspekte daraus zu benennen: Seinem Ideal, der deutschen, bürgerlichen Kleinfamilie, stellte er sowohl das dekadent-aristokratische Modell des französischen Salons als auch das des vorderorientalischen Harems gegenüber, beide weiblich konnotiert, wobei Riehl das Weibliche insbesondere in seinen intellektuellen, politischen, moralischen und sexuellen Emanzipationstendenzen ablehnte; weiters stellte er der männlich-heroischen Dur-Tonalität der deutschen Musik das Moll des Slawischen ebenso gegenüber wie die zeitgenössische Musik der Romantik.⁷ So ausschnittshaft Riehls Grundannahmen hier dargestellt sind, wird doch Grundsätzliches erkennbar: Riehl konstruiert die ideale, historisch rückversicherte wie utopisch ausgerichtete Identität mithilfe eines viele Bereiche umfassenden Geflechts von Alteritäten: nationale wie regionale, klassen- bzw. standesspezifische, soziale, geschlechtliche, religiös-weltanschauliche, moralische, gesundheitliche, politische, ästhetische, zeitliche u.v.m. Jede Alterität für sich soll dabei an Argumentationskraft durch die Verschränkung mit anderen gewinnen.

Die Beispiele von La Mara, Riemann und Riehl zeigen anschaulich die Funktionsweisen des Narrativs des Nationalen mitsamt der Abwertung des als fremd Markierten, sie zeigen aber ebenso, dass eine gleichsam rhizomatische Struktur von verschiedenen Alteritäten besonders wirksam sein konnte. Welche Alteritäten in den genannten Beispielen besonders ins Gewicht fallen, sei – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – kurz zusammengefasst.

Ästhetische Alterität. Dass zu irgendeiner Zeit eine globale ästhetische Einheit existiert habe, würde wohl niemand ernsthaft behaupten wollen – nicht einmal in Zeiten globalisierter und ökonomisierter Musikproduktionsprozesse. Ästhetische Alterität – auch in ihrer historischen Dimension – erkennbar zu machen, ist daher eine Grundfrage der Musikhistoriographie. Zwei Perspektiven schei-

7 Die dieser knappen Zusammenfassung zugrundeliegenden Texte von Riehl: Riehl 1855, Riehl 1861, vgl. dazu auch Unseld 2017.

nen dabei wichtig zu klären: Erstens die Verbindung von ästhetischer Alterität mit einem normativen Kulturbegriff, der mit normativer Wertung verschränkt und nicht selten mit einem teleologischen Geschichtsverständnis einhergeht; und zweiten die Zeitdimension, mithin die ästhetische Alterität in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Dass eine »aus der Zeit gefallene« Ästhetik vielfach zu einer Abwertung führt, lässt sich u.a. an Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky, Paul Hindemith u.a. ablesen, allesamt Komponisten, die vielfach (nicht nur bei Eggebrecht) aus dem Moderne-Diskurs der Nachkriegszeit aufgrund wahrgenommener ästhetischer Alterität herausgefallen sind. Auf diese Weise fungiert ästhetische Alterität als Wert- und Ausschlusskriterium.

Soziale Alterität. Musikgeschichtsdarstellungen sind bis heute vorwiegend sozial homogen: Wenn aber historische Darstellungen auf soziale Homogenität abzielen, wird soziale Alterität entweder ausgeblendet oder zur Gegensatzbildung in ihrer Alterität essentialisiert. Die Enzystisierung von so genannter »Volksmusik« ist hierfür ein prägnantes Beispiel. Volksmusik wird (historisch kaum haltbar) innerhalb einer sozial distinkten Sphäre verortet, was in Abgrenzung dazu für die Etablierung eines normativen Musikbegriffs umso wirkungsvoller ist. Enzystisierung meint in diesem Sinne übrigens nicht einen vollständigen Ausschluss aus der Musikgeschichtsschreibung, sondern die Darstellung von Volksmusik als in sich abgeschlossenes System.

Alterität des Raums. Eng mit der Frage nach sozialer Alterität ist die des Raums verbunden, vor allem dann, wenn man Raum nicht als »starre[n] Behälter« versteht, »der unabhängig von den sozialen und materiellen Verhältnissen existiert«, sondern als Ort sozialen Handelns, als »relationale (An)Ordnung« (Löw 2001: 131). Doch die Schwierigkeit musikhistorischer Wahrnehmung der Alterität des Raums beginnt bereits dort, wo mit dem Raum erinnerungskulturelle Praktiken verbunden sind: Quellen, die nur aufbewahrt werden, weil ein Archiv angelegt wird, Räume, die Schriftkultur befördern vs. Räume oraler Musikkulturpraktiken etc. Damit geht mit der Alterität des Raums eine des Quellenmaterials einher, was wesentlich auf die Überlieferung und die Quellenbasis von Musikgeschichte überhaupt Einfluss nimmt. Damit aber ist eine weitere Alterität angesprochen:

Materiale Alterität. Wenn Dahlhaus in den 1970er Jahren die Frage, »Was [...] eine musikgeschichtliche Tatsache« sei, eindeutig mit dem Werk in seiner schriftlichen Verfasstheit beantwortet, ist dies ein Musikgeschichtsverständnis, das seine Wurzeln im musikhistoriographischen Diskurs um 1800 hat. Dieser Diskurs war für die Musikgeschichtsschreibung lange Zeit von großer (auch für die Diskussionen um die akademische Etablierungen des Fachs Musikwissenschaft nicht unwesentlicher) Bedeutung. Das Primat der Schriftlichkeit – Oliver Wiener nennt die Partitur in diesem Zusammenhang »Präparat« – verdeckt

freilich die materiale Alterität von Musikkultur. Nimmt man materiale Alterität von Musikgeschichte in den Blick, müssen freilich andere Antworten auf die Frage, was eine musikgeschichtliche Tatsache sei, gefunden werden.

Gender-Alterität. Als im Zuge der second wave der Frauenbewegung in den späten 1960er und 70er Jahren die Frage nach den Frauen in der Musikgeschichte erneut gestellt wurde, und an diesen Fragen Interessierte in den Bibliotheken vor leeren Regalen standen, war dies (nicht nur in der Musik) einer der Motivatoren, Frauen aus der Geschichte wieder in die Geschichtsschreibung zu integrieren. Damit war ein quantitativer Schritt getan, die (eher qualitative) Frage der Gender-Alterität aber blieb brisant (Ní Dhúill 2009): denn Standard wurde dann zunächst eine Ghettoisierung, ähnlich der im Bereich der sozialen Alterität genannten: das Exkludieren der so genannten Frauenmusikgeschichte aus der ansonsten unveränderten »Hauptgeschichte« (Hausen 1998). Die Alterität des biologischen Geschlechts war kurzerhand zu einem umso wirkmächtigeren Garanten für die Norm einer rein auf männliche Protagonisten fokussierten Geschichte geworden, was insbesondere dann auffällig ist, wenn man musikgeschichtliche Darstellungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts (die zum Teil vollkommen frauenfrei auskommen), mit solchen aus dem 18. oder 19. Jahrhundert vergleicht.

Methodische Alterität. Die Musikwissenschaften kennen viele, an historiographischen, sozialwissenschaftlichen, philosophischen, ethnographischen, kultur- oder naturwissenschaftlichen Nachbardisziplinen angelehnte Methoden. Für die Musikgeschichtsschreibung ist diese Methodenvielfalt bislang nur sehr eingeschränkt verwendet worden, ja zuweilen wurde mit dem Verweis auf eine Methodendivergenz das Historische vom A-Historischen getrennt, eine Identitätskonstruktion musikwissenschaftlicher Teildisziplinen, die es entlang diverser Phänomene von Musikkultur sicherlich zu überdenken gilt (Sweers 2016).

Alterität ist mithin keineswegs nur eine Frage des Ortes. Auch die Frage von Transkulturalität ist damit nicht nur eine der *regionalen* Andersheit. Es genügt mithin beim Umgang mit Transkulturellem nicht, Musikgeschichtsschreibung allein daraufhin zu betrachten, welche regionalen/nationalen Ausschnitte ausgewählt wurden. Der Blick auf Selektivität muss notwendigerweise mit dem auf Sequenzialität, Perspektivität und Kommunikativität verbunden werden, sodass auf diese Weise die Frage der Transkulturalität in den größeren Zusammenhang der musikhistoriographischen Selbstverortung gestellt werden kann: In dem, was ein/e Musikhistoriograph/in als Alterität ausweist und wie er oder sie damit umgeht – auslassen, markieren, werten, ... –, zeugt zunächst und vor allem von der Selbstverortung: »Das ›konstitutive Außen‹ [...] ist nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Identität, sondern zugleich immer Teil derselben.« Und: Alteritätsdiskurse sind Machtdiskurse, auch in der Musikgeschichtsschreibung, in-

dem über kulturelle Identität einerseits über wissenschaftliche Deutungshoheit andererseits verhandelt wird.

Versuch eines Ausblicks: offenlegen – befragen – verstehen

Davon ausgehend, dass Transkulturalität in der Musikgeschichtsschreibung nicht nur eine Frage des Ausschnitts ist, kann eine Musikgeschichtsschreibung, die produktiv mit der transkulturellen Verfasstheit von Musikkultur umgehen will, nicht an dem Punkt stehen bleiben, Musiken aus *Regionen jenseits* einer zuvor definierten Grenze zu berücksichtigen. Damit wäre zwar bereits viel getan, aber – ganz im Sinne der Nicht-Einheit von Geschichte nach Karin Hausen – das historiographische Grundproblem nicht gelöst: Mit Hausens Hausmeta-pher gesprochen gäbe es dann zwar im bisherigen Gebäude von Musikgeschichte eine kleine Dachkammer für neue Gegenstände, oder sogar einen Anbau, aber das ursprünglichen Gebäude hätte sich nicht verändert.

Die Architektur des Hauses aber verändert sich nur mit der Reflexion über den Musik- bzw. Kulturbegriff – sowohl den eigenen, als auch den anderer Zeiten, Menschen und Regionen. Mit gutem Grund wäre dann auf einen bedeutungsorientierten Kulturbegriff zurückzukommen (Conrad/Kessel 1998; Daniel 2003; Reckwitz 2008), an den eine der transkulturellen Verfasstheit ihres Gegenstandes gewahre Musikgeschichtsschreibung anknüpfen kann, um auf diese Weise nicht eine teleologische Geschichtserzählung über einen privilegierte Quellentypus (Notenschrift) aus dem Bereich der (west)europäischen Kunstmusik zu favorisieren, sondern Musik als kulturelles Handeln vieler zu verstehen, das sich verdichtet zu »Verhaltenskomplexen«, die

[...] vor dem Hintergrund von symbolischen Ordnungen, von spezifischen Formen der Weltinterpretation entstehen, reproduziert werden und sich verändern. Diese Sinn- und Unterscheidungssysteme, die keinen bloßen gesellschaftlichen Überbau, sondern in ihrer spezifischen Form einer symbolischen Organisation der Wirklichkeit den notwendigen handlungskonstitutiven Hintergrund aller sozialen Praktiken darstellen, machen die Ebene der Kultur aus (Reckwitz 2008: 25).

Damit käme Musikgeschichtsschreibung die Aufgabe zu, Musik nicht als isoliertes und isolierbares Schriftphänomen zu betrachten, dieses als »Präparat« zu begreifen, dessen Homogenität »auf Kosten des kulturellen Kontextes des zu präparierenden Fundstücks oder musikgeschichtlichen Dokuments« (Wiener 2012: 91) geht, sondern sich die Vielfalt ihrer eigenen medialen Verfasstheit und ihres performativen Charakters (Bork 2013) bewusst zu machen. Im Sinne der

Partikularität von Geschichtsschreibung ist es zugleich notwendig, sich ihrer historischen Diskontinuitäten, ihrer »Unübersichtlichkeit« (Conrad/Kessel 1998) und ihrer eigenen Kontingenzen »gegenüber der begrifflichen und methodischen Kontextabhängigkeit der historischen Forschung« (Reckwitz 2008: 35) zu vergewissern. Alteritäten – die der Musikkulturen, aber auch die der eigenen Fachgeschichte – wären damit offenlegbar, Geschichtsnarrative befragbar, und als Teil von Identitätskonzepten verstehbar.

Literatur

- Babka, Anna. [o. J.]: »Alterität«. In: *produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung*. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=7> (30.04.2018).
- Bork, Camilla. 2013. »Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung«. In: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. M. Calella and N. Urbanek, Hg. Stuttgart – Weimar: Metzler, 383–401.
- Chladenius, Johann Martin: *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*. Leipzig 1742, Nachdruck Düsseldorf 1969.
- Conrad, Christoph und Kessel, Martina, Hg. 1998. *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Stuttgart: Reclam.
- Dahlhaus, Carl, 1977: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- Daniel, Ute. 2003. »Kulturgeschichte«. In: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, A. Nünning and V. Nünning, Hg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 186–204.
- Dietrich, Cornelia. 2004. »Die ›Kinderszenen‹ von Robert Schumann: ein Ego-Dokument?«. In: *Der Bildungsgang des Subjekts. Bildungstheoretische Analysen*, S. Häder, H.-E. Tenort, Hg. Weinheim: Beltz, 85–99.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1991. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper.
- Fußmann, Klaus. 1994. »Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung«. In: *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, K. Fußmann, H. Th. Grütter, J. Rüsen, Hg. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 27–44.
- Hausen, Karin. 1998. »Die Nicht-Einheit der Geschichte als historiographische Herausforderung. Zur historischen Relevanz und Anstößigkeit der Geschlechtergeschichte«. In: *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven*, H. Medick and A.-Ch. Trepp, Hg. Göttingen: Wallstein, 15–55.
- Hentschel, Frank. 2006. *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*. Frankfurt/M.: campus.
- Karbusický, Vladimír. 1995. *Wie Deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: von Bockel.
- Krämer, Sybille. 2009. »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«. In: *Logik des Bildlichen. Zur*

- Kritik der ikonischen Vernunft*, M. Heßler and D. Mersch, Hg. Bielefeld: transcript, 94–122.
- Krämer, Sybille. 2014. »Trace, Writing, Diagram: Reflections on Spatiality, Intuition, Graphical Practices and Thinking«. In: *The Power of the Image. Emotion, Expression, Explanation*, A. Benedek and K. Nyiri, Hg. Frankfurt/M.: Peter Lang, 3–22.
- La Mara. 1872. *Musikalische Studienköpfe*. 2. Band: Leipzig: Weisbach.
- Löw, Martina. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Ní Dhúill, Caitríona. 2009. »Biographie von ›er‹ bis ›sie‹. Möglichkeiten und Grenzen relationaler Biographik«. In: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, Bernhard Fetz, Hg. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 199–226.
- Reckwitz, Andreas. 2008. »Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«. In: *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, A. Reckwitz, Hg. Bielefeld: transcript, 15–67.
- Riehl, Wilhelm Heinrich. 1855: »Des Tonsetzers Geleitsbrief«. In: *Hausmusik. Fünfzig Lieder deutscher Dichter. in Musik gesetzt von W[ilhelm] H[einrich] Riehl*, Stuttgart: J. G. Cotta.
- Riehl, Wilhelm Heinrich. 1861. *Die Familie. Die Naturgeschichte des Volkes*. Bd. 3. Stuttgart: J. G. Cotta.
- Riemann, Hugo. 1901. *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin/Stuttgart: Spemann.
- Rüsen, Jörn. 2013. *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau.
- Sweers, Britta. 2016. »Musikalische Global- und Globalisierungsgeschichten. Eine ethnomusikologische Perspektive auf Vermittlung von Musikgeschichte«. In: *Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, L. Oberhaus, M. Unseld, Hg. Münster – New York: Waxmann, 215–228.
- Unseld, Melanie. 2016. »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?« oder die Frage, »was das Netz des Historikers einfängt«. In: *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, F. Geiger, T. Janz, Hg. Paderborn: Wilhelm Fink, 61–78.
- Unseld, Melanie. 2017. »Argumentieren in Wissenschaft und Musik: Wilhelm Heinrich Riehls *Hausmusik* (1855)«. In: *Zum Selbstverständnis der Gender Studies. Methoden – Methodologien – theoretische Diskussionen und empirische Übersetzungen (= L'AGENDA*, Bd. 1), C. Onnen and S. Rode-Breymann, Hg. Opladen – Berlin – Toronto: Verlag Barbara Budrich, 121–128.
- Weigel, Sigrid. 2015. *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp.
- Wiener, Oliver. 2012. »Schrift und Schriftlichkeit als mediale und kulturgeschichtliche Matrix in der Musikhistoriographie des späten 18. Jahrhunderts«. In: *Musik und kulturelle Identität. Band 2: Symposien B. D. Altenburg*, R. Bayreuther, Hg. Kassel: Bärenreiter, 90–100.

Abstract

Der Text geht anhand von einzelnen Beispielen von Musikgeschichtsschreibung der Frage nach, welche musikalischen Phänomen von wem, wann und warum als »fremd« beschrieben werden. Ausgegangen wird dabei von der Grundannahme, dass Alterität(en) relational zu denken sind und zugleich zutiefst mit der Selbstverortung der Beteiligten in Verbindung stehen. Der Blick auf das Fremde, die Frage, wie das Andere in Musikgeschichtsschreibung markiert und (nicht) integriert wird, beobachtet damit musikhistoriographische Grenzziehungen, was nicht geschieht, um diese zu bekräftigen, sondern um sie als Denkfigur zu untersuchen. Im weiteren Verlauf wird der Versuch unternommen, die Differenzbildungsprozesse nachzuvollziehen und offenzulegen, und zwar anhand eines Geflechts von (möglichen) Alteritäten: ästhetische, soziale, räumliche, materiale, methodische u. a.

KEYWORDS: Musikgeschichtsschreibung, Alterität, Differenzbildungsprozesse

11 Grenzen überschreiten: Kontinuitäten und Brüche

Einleitung

Der Terminus Transkulturalität suggeriert durch sein Präfix Bewegung. Kann ein (Schall)Archiv, das (zunächst) mit Statischem, Festgehaltenem assoziiert wird, mit Überschreiten oder Durchqueren in Zusammenhang stehen? Nach Wolfgang Welsch ist die heutige Gesellschaft durch eine Vielfalt möglicher Identitäten gekennzeichnet und diese haben grenzüberschreitende Konturen. »Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen ..., sondern überschreiten diese und finden sich ebenso in anderen Kulturen« (Welsch 1995). Sein Konzept der Transkulturalität beschreibt solche Veränderungen und Bewegungen.

Überschreiten setzt eine Grenze voraus, beim Durchqueren kommt man von einem Ort zu einem anderen.

ForscherInnen, z.B. EthnomusikologInnen, waren und sind an Kulturen in aller Welt interessiert; sie bewegen sich meist von ihrem Lebensort respektive Arbeitsplatz an den Ort des Geschehens; dieser kann in der Nähe aber auch in der Ferne liegen – man könnte sagen, Forschende bewegen sich von einer Kultur zu anderen, nähern sich an und agieren Welsch folgend in ihrem Tun quasi »transkulturell«.

Der Untersuchungsgegenstand – hier Musik im weitesten Sinn, nämlich ihre Bedeutung in sozialen Strukturen, ihr Stellenwert in jedweden Lebenssituationen aber auch die Analyse von musikalischen oder rhythmischen Strukturen, Veränderungen oder Verschmelzungen über die Zeit etc. – wurde schon oft diskutiert und hat verschiedene Zuschreibungen erhalten; heute steht außer Zweifel, dass es sich bei kulturellen Äußerungen um fließende, sich verändernde und vielen Einflüssen unterworfenen Aktionen handelt. Wie Welsch (1995) deutlich macht, sind kulturelle Äußerungen aus der Geschichte erklärbar und durch gegenseitige Kontakte und Übernahmen charakterisierbar.

Hat sich der Umgang mit, die Neugier an, und die Erforschung von »Welt(musik)kulturen« (den kulturellen Äußerungen wo auch immer) im Laufe der Jahre verändert? Inwieweit sind solche Änderungen beobachtbar und nachvollziehbar? Hat sich tatsächlich eine andere Sicht entwickelt oder müsste eine historische Herangehensweise neu beleuchtet werden, um ihr gerecht zu wer-

den? Das sind nur einige von vielen Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen.

Das Phonogrammarchiv

Anlässlich des Symposiums »110 Jahre Phonogrammarchiv« wurde eine Poster-Ausstellung mit dem Titel »Sammeln, Bewahren, Beforschen und Verbreiten« gestaltet. Dabei wurden die Arbeitsschwerpunkte bzw. Hauptaufgabengebiete des Phonogrammarchivs herausgestrichen. Wenn die genannten Tätigkeiten um den Begriff »Transformieren« ergänzt werden, dann stellt sich ein Archiv nicht nur als ein Ort von geordneten Dingen sondern auch von geschaffenem Wissen dar. Miguel Garcia (2017: 10–11) stellt wissenschaftstheoretische Überlegungen an und charakterisiert Archive als diskursives Wissen, er macht deutlich, dass sie aus bestimmten wissenschaftlichen Paradigmen hervorgegangen sind, schreibt ihnen ästhetisches oder ideologisch orientiertes Wissen zu und kommt zu dem Schluss, dass sie durch vielschichtige, fragmentarische bzw. unvollendete Diskurse geformt sind. Archive sind also im »Fluss« – und damit nähern wir uns vielleicht(?) der Transkulturalität.

Seit seiner Gründung 1899 macht es sich das Phonogrammarchiv zur Aufgabe, die flüchtigen akustischen (seit 2001 auch visuellen) Eindrücke festzuhalten und »für die Nachwelt aufzubewahren« (Exner 1900: 1). Die Aufgabenbereiche waren und sind sowohl disziplinär als auch regional unbeschränkt.

Die Sammlungsstrategie ist folglich eine inhaltlich und regional offene, d.h. Materialien und Kulturen überschreitende, somit umfassende. Zu Beginn war das Andere/Besondere im Umfeld des Bekannten/Allgemeinen von größtem Interesse. So vermissen wir in den historischen Beständen Belege zu »Alltäglichem« (z.B. was und wie in Mehrheitskulturen gesungen oder gesprochen wurde), aber wir finden Beispiele von besonderen/außergewöhnlichen (für Forschende interessanten) Dialekten und kulturellen Äußerungen bei – wie wir heute sagen – Minderheiten – wie z.B. Kroaten in Süd-Mähren und Italien oder Basken. Die Forschungsthemen, für die die Aufnahmen gemacht wurden, waren jedoch immer auf konkrete Unterscheidungsmerkmale (in der Musik ebenso wie in der Sprache) ausgerichtet und wurden auf vergleichenden Studien basierend ausgeführt. Im Vordergrund stand eine Forschung meist außerhalb Europas verbunden mit einer Neugierde an kulturellen Ausdrucksformen, die noch nicht europäisch beeinflusst (nicht »vermischt«) waren (s. Hornbostel 1905: 95; Pöch 1907a: 805); mit diesem Zugang wurde aber ein Kulturen-spezifisches, abgegrenztes Wissen generiert.

Das Phonogrammarchiv stellt auch eine Art Laborsituation dar, denn die Forschenden zogen aus, um ihren Interessen folgend »Musik- und Sprachproben« (s. Exner 1900: 2) mit nach Hause zu nehmen, diese hier zu studieren und zu erklären. Vorrangige Methode war die Transkription von Texten und Melodien, die mit anderen Beispielen verglichen wurden. Das Konzept, unterscheidbare Kulturen aufzuspüren, beginnt demnach mit dem Sammeln von Beispielen. Von solchen Sprach- oder Musikaufnahmen wurden Transkriptionen gemacht, also »Texte« kreiert, die als Basis für Analysen dienten und die »Deskription« unterschiedlicher »Kulturen« ermöglichten. Die vergleichende Methode (Komparatistik) analysiert Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten und setzt einen Diskurs in Gang. Wie können nun solche Quellen als Ausgangspunkt für transkulturelle Überlegungen herangezogen werden?

Ideen und Ziele

Vor der Gründung war vor allem daran gedacht worden, die neu entwickelte Technik der Tonaufzeichnung in der Forschung einzusetzen; sehr schnell folgte die Idee, ein Schallarchiv, das die aus wissenschaftlichen Interessen entstandenen Aufnahmen für weitere Forschungen bewahren möge, zu gründen. Im Sinne eines Archivs waren technische und dokumentarische Überlegungen notwendig, um die Töne erhalten und die Inhalte erfassen zu können. Für die technische Haltbarkeit war ein taugliches Kopierverfahren unabdingbar; für die Dokumentation wurden Daten zu den Ausführenden, zu deren Umfeld, zu Ort und Zeit der Aufnahme, zum Inhalt, und zu technischen Angaben wie Aufnahmegeschwindigkeit etc. erfasst, um das Aufgenommene späterhin richtig wiedergeben zu können.

Im Phonogrammarchiv werden zwei Feldforschungsmethoden unterschieden, die explorative und die dokumentarische. Die explorative Methode arbeitet mit einer vom jeweiligen Forschungsinteresse geleiteten Befragung, bei der Sänger oder Erzähler ihr Wissen preisgeben – im Sinne von »Sammeln« ein sehr effizientes Arbeiten und im Ergebnis (bzgl. Repertoires oder Varianten) inhaltsorientiert. Die dokumentarische Methode hingegen zielt darauf ab, Ereignisse zur Gänze aufzunehmen, auch den Kontext mit zu dokumentieren und in die Forschung mit einzubeziehen. In beiden Fällen können Kulturen-überschreitende (transkulturelle) Phänomene unter Umständen mit eingeschlossen und beobachtbar sein, wenn Forschende ihr Augenmerk darauf richten. Eine strenge Grenze zwischen der einen und anderen Methode ist – auch in der Anfangszeit – nicht zu ziehen.

Die Frage der Transkulturalität kann nicht nur am Forschungsgegenstand per se fest gemacht sein sondern auch an der Rolle der Forschenden, ihrem Denken, Tun und Handeln sowie ihren Interessen. An Hand dreier ausgewählter Beispiele werden verschiedene Konstellationen in Bezug auf »Transkulturalität« diskutiert. Es werden die Ambivalenzen bei den unterschiedlichen Feldforschungs- und Analysemethoden sowie die Schlussfolgerungen einst und jetzt, aber auch die sich ändernden Zugänge und Verantwortungen aufgezeigt und verhandelt.

Die Sammlung Franz Mayr

Als erstes Beispiel stelle ich die eher kleine Sammlung des Missionars Franz Mayr vor. Er nahm verschiedene Gesänge und Lieder der Zulu 1908 in Pietermaritzburg auf. Clemens Gütl beschäftigte sich schon seit Längerem mit Missionsgeschichte in Afrika und besonders mit Pater Franz Mayr, dessen Schriften er kommentiert herausgab (Gütl 2004). Anlässlich der Präsentation dieses Buches konnte die bis dahin nicht beachtete und daher unbekannte Sammlung zugeordnet und als Folgepublikation im Rahmen der Gesamtedition der Tonaufnahmen herausgegeben werden (Lechleitner 2006). Ab diesem Zeitpunkt haben sowohl die Tonaufnahmen selbst, die Person Mayr und dessen Arbeit sowie Missionsaktivitäten und Missionsgeschichte im Allgemeinen viel Interesse erweckt.

Der osttiroler Priester fühlte sich zur Mission hingezogen und wollte mit den Zulus in der früheren britischen Kolonie Natal (heute Südafrika) arbeiten und leben. Mayr gehörte zu jenen Österreichern und Österreicherinnen, die im Zuge der katholischen Missionseuphorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausgingen, um Afrikaner und Afrikanerinnen zum Christentum zu »bekehren«. Das war sein Auftrag seitens der Kirche. Mayr war ein begabter Linguist, schrieb Bücher in verschiedenen afrikanischen Sprachen, war an der Lebensweise der Menschen rund um ihn interessiert und sammelte nicht nur ethnologische Gegenstände sondern legte z.B. auch eine Pflanzensammlung an, die kürzlich im Herbarium der Universität Natal entdeckt wurde. Er war musikalisch gebildet und liebte Musik. Er schätzte und liebte »seine Leute«, tauchte in ihre Kultur ein wiewohl er doch stark von seiner eigenen geprägt war (vgl. Gütl 2006: 14 f). Dies äußert sich z.B. in seiner »Short Study on Zulu Music«, wenn er schreibt: »Zulus have a great liking and a certain natural ability for music ... In spite, however, of the good musical ear which most Zulus possess, and their great fondness for playing musical instruments and for singing, it cannot be said that they have reached any proficiency in either musical or vocal music.« (Mayr

1908: 257). Mit diesen Einleitungssätzen »outet« sich Mayr als Kind seiner Zeit, indem er die Musik der Zulus für unschön und – übersetzt – »primitiv« hält.

Nichtsdestotrotz dokumentiert er in seiner Sammlung verschiedene Genres, von Europäischen Hymnen über Gesänge der christlichen Zulus bis zu »traditionellen« Liedern, wie Hochzeits- oder Jagdliedern, oder solchen zu Krieg und Geschichte. Mayr nahm Lieder auf, die er seinen Schülern beibrachte, aber auch ihre »eigenen« Lieder. Hatte er einen »transkulturellen« Zugang zu der Musikkultur der Zulus? Sind die Lieder transkulturell zu nennen? August Schmidhofer (2006: 33 f) beschreibt das musikalische Leben in Südafrika um 1900 als ausgesprochen facettenreich und dynamisch, er spricht von vielen Einflüssen von außen, die zu einem Prozess von Imitation, Neuinterpretation und Innovation führten. Er wies darauf hin, dass der Konflikt zwischen Tradition und Modernität v.a. in den Missionsstationen ausgetragen wurde. Wie so oft ging die Faszination von Neuem Hand in Hand mit einer wachsenden Sehnsucht nach dem »Eigenen«, den »Wurzeln«, einher. Obwohl nun durch die Missionstätigkeiten viele alte Traditionen aufgegeben wurden, hatten sich alte, ursprüngliche Clan-Songs doch erhalten und wurden gepflegt. Könnte man den Zulus demnach eine »transkulturelle« Einstellung zusprechen?

Eine Hymne aus der Europäischen Kirchenmusik wird in Zulu gesungen; die Verwendung der eigenen Sprache geht auf die Initiative der London Mission Society, die seit dem 18. Jahrhundert in Südafrika tätig war, zurück; wie Schmidhofer (2006: 34) herausgefunden hat, handelt es sich um die protestantische Hymne »Psalm 100«; ein anderes Beispiel steht für Kompositionen, die unter dem Einfluss europäischer Mehrstimmigkeit und Harmonien in traditionellen Liedern stehen (s. Schmidhofer 2006: 34–35); im Kontext der Missionsarbeit könnte man von neuen Genres sprechen, die dem Wunsch, Tradition und Modernität zu kombinieren, entsprachen, wie z.B. die Tanzlieder (uququmbelo); ein »eigenes« Lied, das nach Schmidhofer (2006: 35–36) die typische Struktur und Polyphonie der südafrikanischen Communities wie Zulu, Khosa oder Swazi repräsentiert, steht für die in Mayrs Sammlung zum überwiegenden Teil repräsentierten Lieder.

Im Sinne von Mehrfachidentitäten, die grenzüberschreitend sind, könnte die Musikpraxis der Zulu um 1900 als eine Art »Transkulturalität« gesehen werden. Die Frage ist, wie groß der Druck von außen, z.B. durch die Mission, war, wie sehr ein Missionar wie Franz Mayr, der im Umgang vielleicht ein wenig transkulturell dachte, konsequent seinen Auftrag erfüllte. In einem Brief (Mayr 1904) formulierte er: »Adieu Ihr lieben Schwarzen, die ich stets in Strenge liebte« – eine Anrede, die heute mit kritisch-reflexivem Blick die Ambivalenz zwischen freiwillig und angeordnet, zwischen traditionell oder modern, zwischen frei oder kolonialisiert sichtbar macht.

Drei Forscher in Afrika: Pöch – Kubik – Arom

Im zweiten Beispiel stehen drei Forscher, die in Afrika aktiv waren, im Fokus.

Rudolf Pöch gilt als »Pionier der modernen Feldforschung«, da er seit seiner Papua-Neuguinea Expedition audiovisuell arbeitete, d.h. er machte Ton- und Filmaufnahmen und Fotos. Neben seinem technischen Interesse war sein Zugang durch ein Hineindenken in bzw. Näherkommen an die für ihn interessanten Menschen gekennzeichnet. Vor Beginn seiner Forschungstätigkeit versuchte er ein Basiswissen über die jeweiligen Sprachen bei Missionaren zu erwerben (vgl. Pöch 1908: 123–124, Niles 2000: 27), um das Dargebotene einigermaßen einordnen zu können, aber auch um mit den Menschen näheren Kontakt knüpfen und so mehr Information erhalten zu können. Seine Expeditionen dauerten mehrere Jahre, seine Aufnahmen entstanden wie bei Mayr einerseits in explorativer Methode (v.a. im Bereich der Sprachaufnahmen), andererseits hatte er aber auch Gelegenheit anlässlich von Festen aufzunehmen (vgl. Niles 2000: 56) oder er ließ die Kamera ohne besonderen Anlass laufen, um das Leben im Dorf zu dokumentieren (vgl. Pöch 1906: 609). Als Arzt und Ethnologe war er anthropologisch an kleinwüchsigen Menschen (sog. »Restvölkern« wie die Buschleute der Kalahari) interessiert (vgl. Lechleitner 2003: 14). Immer wieder betont er, er müsse die noch nicht »europäisierte« Kultur dokumentieren (s. Pöch 1907b: 400); vielleicht sah er sich zu einem gewissen Grad auch als »Retter« und »Suchender« dieser »ursprünglichen«, unbeeinflussten Kultur.

Bei Pöch ist keine grenzüberschreitende Vision zu erkennen, vielmehr hatte er als Forscher genaue Vorstellungen von dem, was er finden wollte und was sich von anderen kulturellen Äußerungen unterscheidet. Er versucht durch Sprachkenntnisse und durch den Kontakt mit den Menschen die Unterschiede zu anderen Communities sowohl in der Sprache (wie z.B. den Klick-Sprachen) oder in der Musik zu finden; Pöch gehörte zu den Forschern zu Ende des 19. Jahrhunderts, die die letzten Spuren von Primitiven suchten und deren Evidenzen sammelten (vgl. Keuthmann & Vossen 2003: 15). Bei den Khoisan-Sprechenden der Kalahari nahm er polyphones Singen auf, das später von Percival Kirby ebenso wie von Gerhard Kubik vorgefunden und dokumentiert wurde (vgl. Kubik 2003: 20–21). Es dürfte sich bei Pöch um die ältesten Aufnahmen dieses Singstils handeln, Kubiks spätere Aufnahmen lassen vermuten, dass sich bei diesem Singen nach mehr als 50 Jahre kaum etwas veränderte. Der Vergleich einer Aufnahme von 1908 und einer von 1965 bestätigt dies.

Kubik hat in seiner frühen Forschungsphase quasi an Pöch, einen typischen Vertreter seiner Zeit, angeschlossen. Doch Kubik (s. 2010) setzte seine Forschungen in Afrika Jahr für Jahr fort und stellte sich anlässlich des Symposiums

»110 Jahre Phonogrammarchiv« dem Thema »Begegnungen der Kulturen? – Reflexionen zu den Anfängen meiner Feldforschungen in den 1960er Jahren und ihren Folgen«. Er geht von seinen europäischen Erfahrungen und seinem Interesse für Jazz aus und fragte sich »was erwarte ich von Afrika?«. Wie er schrieb, wollte er Personen kennenlernen, die jene Art von Musik machten, wie er sie von den Schallplatten her zu schätzen gelernt hatte (Kubik 2010: 48). Dem Dialog und der Begegnung von Kulturen erteilt er eine Abfuhr, da er der Meinung ist, dass nur Individuen einander begegnen könnten, aber nicht Abstrakta wie »Kultur«. Allerdings gesteht er zu, dass sich das kulturelle Profil eines Menschen und damit seine Kulturzugehörigkeit im Laufe der Lebens ändern können (vgl. Kubik 2010: 59–60). Kubiks Anspruch ist es, die Musik, die er analysieren und verstehen möchte, von »innen« zu lernen, also selbst auszuüben. Er lernte verschiedene Instrumente und musizierte mit seinen »Lehrern«. Donald Kachamba verkörperte für Kubik die Person, mit der er die Liebe zum Jazz teilte. Kachamba war der berühmteste kwela-Flötist seiner Zeit. Kwela Musik stellt eine Jazz-Nachfolge seit den 1950er Jahren dar, inspiriert von Künstlern des Swing Jazz wie Lester Young, Count Basie u.a (Kubik 2004: 2). Seit 2001 musiziert Gerhard Kubik mit Sinosi Mlendo, Christopher Gerald und Moya Mlamusi in Donald Kachamba's Kwela Heritage Jazzband. Sie singen in verschiedenen Sprachen, in Chichewa, Englisch, Französisch, Lingala, Zande oder Luchazi.

Gerhard Kubik erteilt dem Schema lebenslanger Kulturzugehörigkeit ebenso eine Absage wie der Vorstellung, dass sich Kulturen gegenüberstehen und dann begegnen, in Dialog treten oder sich bekriegen (s. Kubik 2010: 60). Es lässt sich folgern, dass er sich durch eine Vielfalt von Identitäten auszeichnet. Dieses Denken könnte sowohl für seine Forschungen, seine Methoden und die aus seiner Arbeit resultierenden Ergebnisse wie auch für seine Einstellung verschiedenen Kulturen und Musik gegenüber gelten.

Genügt es, sich ein Leben lang zu einer anderen Kultur hingezogen zu fühlen? Was sind die Beweggründe dafür? Bei Kubik war es sicher der eigene Antrieb, bei Simcha Arom seine Lebenssituation, als er als einziger seiner Familie die Emigration nach Israel schaffte, dort europäisch musikalisch ausgebildet im Symphonieorchester spielte, dabei nicht glücklich war und den Entschluss fasste, nach Zentralafrika zu gehen. Dort traf er auf Musiker, die zwar in einem Orchester, aber ohne Dirigenten spielten – diese andere Art von Musizieren faszinierte ihn. Er studierte die Prinzipien der zentralafrikanischen Musik, widmete sich von da an gänzlich der Ethnomusikologie und gilt als Doyen der französischen Musikethnologie. Seine Arbeiten beeinflussten Komponisten wie Luciano Berio, György Ligeti und Steve Reich. Auch wenn Arom die Musik als solche – ohne Einflüsse, in ihrem status quo – analysiert und erklärt, könnte

seine Hingabe zur zentralafrikanischen Kultur oder – aus jüngerer Zeit – zu seinem neuen Lieblings-Untersuchungsgegenstand, der Georgischen Polyphonie, im Sinne von Transkulturalität verstanden werden (vgl. Blumberg 2015).

Sammlungen jüdischer Musikkultur

Im letzten Beispiel wird die Sammlung von Abraham Zwi Idelsohn einem der jüngeren Projekte des Phonogrammarchivs im Rahmen von »urban ethnomusicology«, der Dokumentation der bucharischen Juden in Wien, gegenüber gestellt. Idelsohn, »father of Jewish music research« (Adler et al. 1986: 11), machte zwischen 1911 und 1913 in Jerusalem 109 Aufnahmen, die einen Vergleich der verschiedenen Traditionen und lokalen Sprachen ermöglichten. Wie Idelsohn selbst sagte, wollte er alle seine Kräfte für die Erforschung des jüdischen Liedes einsetzen (Idelsohn [1986]: 21). Er interessierte sich sowohl für synagogalen Gesang, von dem er die meisten Aufnahmen machte, als auch für säkularen Gesang. Jerusalem war für ihn der ideale Platz, an dem er unterschiedliche »Aussprachspröben« des Hebräischen bei verschiedenen, von den jeweiligen Bräüchen der Ursprungsländer geprägten Anlässen dokumentieren konnte (Idelsohn 1917), aber auch vieles mehr (s.u.). Jerusalem stellt sich als Ort verschiedener ethnischer, sozialer und religiöser Gruppen »transkulturell« dar. Inez Müller (2016: 92) sieht in Wolfgang Büschers »Ein Frühling in Jerusalem« kulturelle Praktiken und Diskurse heterogener Art, die sich in einem Bereich zwischen Differenz, Interkulturalität und Transkulturalität bewegen. Jerusalem in seiner Geschichte und seinen Erinnerungsversionen erfüllt die Charakterisierung einer Metropole, die sich »vorrangig aus dem Neben-, Mit- und Gegeneinander widersprüchlicher kultureller Stimmen, Geschichte und Traditionen zusammen« setzt (Ette 2011: 213). Den größten Teil von Idelsohns Sammlung nehmen Gebetsrezitationen ein, vorgetragen von jemenitischen, babylonischen, syrischen, persischen, sephardischen und marokkanischen Juden. Idelsohn erkannte die kulturelle Vielfalt in Jerusalem und nahm auch Samaritaner, Koran-Rezitationen und Lieder der syrischen und jemenitischen Araber sowie Kirchengesänge der Abessinier auf. Auch arabische Melodien, gespielt auf dem Oud, sind unter den Aufnahmen zu finden. Idelsohn gelang durch sein Interesse und seine offene Wahrnehmung eine umfassende Dokumentation der kulturellen Vielfalt in Jerusalem. Aber es sind nicht nur seine Tonaufnahmen, sondern auch seine Ausarbeitung zu den »Aussprachspröben des Hebräischen« die hier interessieren. Idelsohn nützte die neuen technischen Möglichkeiten, machte tonometrische Messungen und arbeitete mit Phonetikern (z.B. H. Torczyner, s. Idelsohn 1917: 11) zwecks genauer Transkriptionen zusammen. Was war sein

Ziel? Zeigt Idelsohns Arbeit einen ersten Schritt in Richtung musikalischer Dialektologie, wie Gerson-Kiwi (1986: 50) meinte? Er nützte verschiedene Erkenntnisse in der Musikologie, indem er die Bedeutung der Sprache und des Dialekts auf musikalische Aspekte hervorhob (vgl. Lechleiter 2005: 49–50), stellte aber die vergleichende Methode in den Vordergrund, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Solch ein Vergleich lässt Schlüsse hinsichtlich Unterscheidungen aber auch Beeinflussungen zu. Das Hohelied, das Idelsohn in verschiedenen Versionen, nämlich in jemenitischer, babylonischer, syrischer, persischer und sephardischer »Weise«¹ aufnahm, stellt ein Corpus für die oben genannten Überlegungen dar. Wie Philip Bohlman ausführte, war Idelsohns Projekt von der Idee getragen, dass die Juden der Diaspora den Yishuv, den Ort für alle, nämlich Palästina, erreichen könnten. Im Yishuv war alles möglich, eine neue Sprache, eine neue Politik, eine neue Literatur und Musikkultur. Die Voraussetzung dafür, dem Prinzip von Diaspora folgend verschiedene »Stile« der gemeinsamen Kultur an einem (neuen) Ort zu verbinden, lag im Sammeln der traditionellen (alten) Musikkultur, wodurch die Unterscheidung von Vergangenheit und Gegenwart sichtbar wurde. Bohlman (2005: 21f) schreibt den verschiedenen Gesängen gemäß deren Verortung in der Diaspora unterschiedliche Attribute zu: den jemenitischen »Authentizität« (weil sie als die ältesten und damit ursprünglichsten gelten), den persischen, bucharischen und daghestanischen *mizrah* (weil sie die Diaspora im Osten, ein für den Osten kennzeichnendes Idiom, repräsentieren), den sephardischen »die Zeitlosigkeit« (da die Form als klassisch gilt, quasi wie ein »Denkmal«, das historische Distanz negiert und eine immerwährende Gültigkeit suggeriert), den marokkanischen die »longue durée« (als das Narrativ zur jüdischen Diaspora hinsichtlich der modernen jüdischen Geschichte) und den osteuropäischen »Identität« (weil Idelsohn im Zuge seiner Forschungen die Unterschiede zwischen den und innerhalb der Jüdischen Communities in der Diaspora erkannte). Die »Zuschreibungen« sind unterschiedlich, sind einerseits starr, verallgemeinernd, aber auch analysierend, doch andererseits auch durchlässig. Denn letztendlich wäre die Jüdische Kultur als Konglomerat all dieser »Eigenschaften« zu sehen; sie befindet sich im Fluss, ist verschmelzend, transkulturell. Idelsohn selbst war Weltbürger, getragen von der Idee, das jüdische Lied zu dokumentieren, dem er Eigenes und Angeeignetes zuschrieb.

Das Projekt zur Dokumentation des kulturellen Lebens der bucharischen Juden in Wien (vgl. Lechleitner 2007) wird hier Idelsohns Projekt gegenüber-

1 Idelsohn spricht von den »Vortragsweisen der Bibel und Gebete«, z.B. jemenitische oder persische Weisen, im Gegensatz zum außersynagogalen Gesang, den er als z.B. jemenitische oder persische Melodien bezeichnet (s. Idelsohn 1917: 37 ff).

gestellt, um am Beispiel eines erst jüngst gegründeten *Galut* (einer neuen »Heimat« in der Diaspora) die oben angeführten Überlegungen zu diskutieren. Wien gilt als multikulturelle Stadt, in der unterschiedlichste Communities leben. Jüdisches Leben ist immer Teil dieser Stadt gewesen, doch brachte die Ansiedlung der Bucharischen Juden, die sich innerhalb der Sephardischen Gemeinde eingliederten, Farbe und Wind, nämlich unterschiedliche Aktivitäten im jüdisch-kulturellen Leben, in die Israelitische Kultusgemeinde. Seit den 1970er Jahren leben bucharische Juden in Wien und konnten erst nach anfänglichen Schwierigkeiten Aufnahme in die Jüdische Kultusgemeinde finden; sie zeichnen sich durch viele eigene Aktivitäten und Initiativen aus. So wurde die Jehuda Halevi Musikschule gegründet, die nicht nur für jüdische, sondern alle interessierten Kinder offen ist. Das Credo der Gründerin war: wir müssen kennenlernen, was unseren neuen Lebensraum kennzeichnet, also die europäische (österreichische) Kultur, aber wir wollen auch unsere Kultur den neuen Nachbarn, den Mitbewohnern der Stadt zeigen (vgl. Lechleitner 2008: 194). Eine Veranstaltung 2005 im Odeon Theater, bei der das Ballett »Hora« aus Jerusalem eine »Tanzreise um die Welt« vorführte, war nicht nur als »Begegnung der Kulturen«, sondern auch zum Kennenlernen der »Anderen« gedacht. Es stellt sich die Frage, ob es sich hier um Transkulturalität handelt? Oder ist jüdische Kultur generell »transkulturell«, weil sie je nach Lebensraum (Diaspora) Einflüsse und Aneignungen aktiv oder passiv aufnahm?

Abschließende Gedanken

Mit den gewählten Beispielen wurde versucht, sich dem Begriff »Transkulturalität« in einem wörtlich genommenen Sinn, als Konzept des »Ineinandergreifens« mit dem Blick auf ethno(musiko)logische Forschung – sowohl durch die Forschenden als auch durch ihre Herangehensweisen – zu nähern. Beispiele aus der Frühzeit der Ethnomusikologie wurden deshalb genommen, um zeigen zu können, dass die Diskussion um »Transkulturalität« auch aus historischer Perspektive betrachtet werden kann. In der Reflexion aus heutiger Sicht leistet sie vielleicht einen ergänzenden Beitrag. Da Forschung, einst und heute, mittels unterschiedlicher Methoden unterschiedliche Ziele anstrebt, wurden verschiedene Akteure, von forschenden Missionaren (Mayr) über »Pioniere der Feldforschung« (Pöch) bis zu Sammlern (Idelsohn), ausgewählt. Die historischen Beispiele wurden teilweise mit jüngeren Aktivitäten in Beziehung gesetzt; dabei zeigten sich sowohl Kontinuitäten als auch Bruchlinien.

Die dargelegten Betrachtungen machten – zumindest aus meiner Sicht – deutlich, dass der Begriff Kulturkontakt sowohl für die handelnden Personen

(die Forschenden wie die Performenden) als auch für den Gegenstand (die dargebrachte Musik) vielleicht passender wäre als der der Transkulturalität. Eine transkulturelle Konzeption beschreibt meiner Ansicht nach eher eine Lebenseinstellung, bei der offen und neugierig agiert wird; sie eignet sich weniger für eine »Ausführung«, Handlung oder Methode. Eine methodisch strukturierte Herangehensweise, z.B. in der Feldforschung, sollte das Hinterfragen des eigenen Tuns, der eigenen Sicht auf die »anderen« aber auch die Offenheit gegenüber der Sicht der gegenüberliegenden Seite miteinbeziehen. Wir müssen nach wie vor achtsam sein und sollten Kultur nicht unbedingt als geschlossene Einheiten sehen, gerade jetzt, vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer Prozesse, die die offene Gesellschaft auf den Prüfstand stellen.

Literatur

- Adler, Israel et al. 1986. »Foreword«. In: Adler, Israel et al. *The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume*. YUVAL V: 11–14.
- Blumberg, Jerome. 2015. *Itinéraire d'un ethnomusicologue*, un film réalisé par Jérôme Blumberg, production Le Miroir/CNRS Images – Film »Simha« by Jerome Blumberg, France 2015, <https://vimeo.com/28758535> (18.06.2018); <https://www.kisskissbankbank.com/simha> (04.05.2018).
- Bohlmann, Philip V. 2005. »Abraham Z. Idelsohn and the reorientation of Jewish music history«. *The Collection of Abraham Zvi Idelsohn (1911–1913)*. (= Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, gen. ed. Dietrich Schüller: The Complete Historical Collections 1899–1950, Series 9, OEAW PHA CD 23), Wien: VÖAW, 18–51.
- Ette, Ottmar. 2011. »Urbanität und Literatur. Städte als transareale Bewegungsräume bei Assia Djebar, Emine Sevgi Özdamar und Cecile Wajsbrot«. In: *Stadt und Urbanität – Transdisziplinäre Perspektiven*, Messling, Markus et al., Hg. Berlin: 221–246.
- Exner, Sigmund, 1900. »Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives«. *Anzeiger der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien* 37: 1–6.
- Garcia, Miguel. 2017. »Sound Archives under Suspicion«. In: *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, Ziegler, Susanne et al. Hg. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 10–20.
- Gerson-Kiwi, Edith. 1986. »A. Z. Idelsohn: A Pioneer in Jewish Ethnomusicology«. In: *The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume*, Adler, Israel et al., Hg. YUVAL V: 46–52.
- Gütl, Clemens (Hg.). 2004. *Adieu ihr lieben Schwarzen»: Gesammelte Schriften des Tiroler Afrikamissionars Franz Mayr (1865–1914)*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau.
- Gütl, Clemens. 2006. »Franz Mayr and »his blacks« – a missionary's interest in African countries and cultures«. *The Collection of Father Franz Mayr. Zulu Recordings 1908* (=

- Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, gen. The Complete Historical Collections 1899–1950, Series 10, OEAW PHA CD 25), Dietrich Schüller Hg. Wien: VÖAW, 14–32.
- Hornbostel, Erich Moritz von. 1905: »Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft«. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 3/7: 85–97.
- Idelsohn, Abraham, Z. 1917. »Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen der jemenitischen, persischen und syrischen Juden«. In: *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse* 175/4: 1–119.
- Idelsohn, Abraham Z. [1986]. »My Life: A Sketch«. In: *The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume*. YUVAL V, Adler, Israel et al. Hg. 18–23.
- Keuthmann, Klaus und Rainer Vossen. 2003. »The language recordings«. In: *Rudolf Pöch's Kalahari Recordings (1908)* (= Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, gen. ed. Dietrich Schüller: The Complete Historical Collections 1899–1950, Series 7, OEAW PHA CD 19), Wien: VÖAW, 15–19.
- Kubik, Gerhard. 2003. »The music recordings«. *Rudolf Pöch's Kalahari Recordings (1908)* (= Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, gen. ed. Dietrich Schüller: The Complete Historical Collections 1899–1950, Series 7, OEAW PHA CD 19), 19–22. Wien: VÖAW.
- Kubik, Gerhard. 2004. *Donald Kachamba's Kwela Heritage Jazzband*. CD-Booklet »The Sargfabrik Concert« (Vienna Series in ethnomusicology, TOL 60011). Vienna, December 10, 2004.
- Kubik, Gerhard. 2010. »Begegnung der Kulturen? – Reflexionen zu den Anfängen meiner Feldforschungen in den 1960er Jahren und ihren Folgen«. In: *Jahrbuch des Phonogrammarchivs* 1, Gütl, Clemens et al. Hg. 42–69.
- Lechleitner, Gerda. 2003. »Rudolf Pöch and his collections«. *Rudolf Pöch's Kalahari Recordings (1908)* (= Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, gen. ed. Dietrich Schüller: The Complete Historical Collections 1899–1950, Series 7, OEAW PHA CD 19), Wien: VÖAW, 13–15.
- Lechleitner, Gerda. 2005. »Abraham Zvi Idelsohn and the Phonogrammarchiv in Vienna«. In: *A Hearing Heart. Jubilee Volume in honor of Avigdor Herzog*, Renanot – The Jewish Music Institute, Recanati, Yitzhak S. Hg. 43–52.
- Lechleitner, Gerda (Hg.). 2006. *The Collection of Father Franz Mayr. Zulu Recordings 1908* (= Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, gen. ed. Dietrich Schüller: The Complete Historical Collections 1899–1950, Series 10, OEAW PHA CD 25). Wien: VÖAW.
- Lechleitner, Gerda. 2007. »The community of Bukharian Jews in Vienna – a preliminary report«. In: *Cultural Diversity in the Urban Area: Explorations in Urban Ethnomusicology*, Hemetek, Ursula & Adelaida Reyes Hg. IVE-Klanglese 4, 93–100.
- Lechleitner, Gerda. 2008. »Education, Tradition, and Rules – The Pillars of immigrant Societies: Bukharian Jews in Vienna«. In: *The Human World and Musical Diversity*, Stelova, Rosemary et al. Hg. Sofia: Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, 194–199.

- Mayr, Franz. 1904. »Von Natal in Südafrika nach Canada in Nordamerika (Fortsetzung)«. *Neue Tiroler Stimmen* 167 (Jg. XLIV, Montag 25. Juli): 1.
- Mayr, Franz. 1908. »A short Study on Zulu Music«. *Annals of the Natal Government Museum* 1/3: 257–267.
- Müller, Inez. 2016. »Reiseimpressionen zwischen Differenz und Transkulturalität in Wolfgang Büschers Ein Frühling in Jerusalem«. *Cadernos de literatura comparada* 34: 91–110. N.º 34 – 06/2016 | 91–110 – ISSN 1645-1112 | <http://dx.doi.org/10.21747/16451112/litcomp34a7> (04.05.2018).
- Niles, Don. 2004. »Comments«. In: *Papua New Guinea (1904–1909). The collections of Rudolf Pöch, Wilhelm Schmidt, and Josef Winthuis* (= Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, gen. ed. Dietrich Schüller: The Complete Historical Collections 1899–1950, Series 3, OEAW PHA CD 9), Wien: VÖAW, 16–118.
- Pöch, Rudolf. 1906. »Dritter Bericht über meine Reise nach Neu-Guinea (Neu-Süd-Wales, vom 21. Juni bis 6. September 1905, Britisch-Salomonsinseln und Britisch-Neu-Guinea bis zum 31. Jänner 1906)«. *Sitzungsbericht der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien. Mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse* 115: 601–15.
- Pöch, Rudolf. 1907a. »Zweiter Bericht über meine phonographischen Aufnahmen in Neu-Guinea«. *Sitzungsbericht der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien. Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse* 116/2a: 810–817 (= 10. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission).
- Pöch, Rudolf. 1907b. »Reisen in Neu-Guinea in den Jahren 1904–1906«. *Zeitschrift für Ethnologie* 39: 382–400.
- Pöch, Rudolf. 1908. »Mitteilungen über seine im Auftrage der Kaiserl. Akademie unternommene Forschungsreise nach Südwestafrika«. *Anzeiger der Kaiserlichen Akademieder Wissenschaften, mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse* 45: 123–125.
- Schmidhofer, August. 2006. »Musicological remarks on Mayr's recordings«. *The Collection of Father Franz Mayr. Zulu Recordings 1908* (= Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, gen. ed. Dietrich Schüller: The Complete Historical Collections 1899–1950, Series 10, OEAW PHA CD 25), Wien: VÖAW, 33–37.
- Unterholzner, David. 2004. »Zum Begriff der ›Transkulturalität‹ bei Wolfgang Welsch«. Seminar »Globalisierung und Philosophie«. Universität Wien, Institut für Philosophie, 1–23.
- Welsch, Wolfgang. 1995. »Transkulturalität«. *Zeitschrift für Kulturaustausch. Schwerpunktthema: Migration und kultureller Wandel* 45. Jg. Vj. 1 (Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen), 39–44.

Abstract

Der Terminus Transkulturalität suggeriert durch sein Präfix Bewegung – kann ein (Schall)Archiv, das (zunächst) mit Statischem, Festgehaltenem assoziiert wird, mit Überschreiten oder Durchqueren in Zusammenhang stehen?

Das Phonogrammarchiv macht es sich seit seiner Gründung 1899 zur Aufgabe, die flüchtigen akustischen (jetzt auch visuellen) Eindrücke festzuhalten und »für die Nachwelt aufzubewahren« (Exner 1900). Die Aufgabenbereiche sind von Anbeginn an weder disziplinär noch regional beschränkt. Im Gründungsantrag wird gefordert, sämtliche europäische Sprachen und Dialekte aufzunehmen, im weiteren Verlauf sämtliche Sprachen der Erde. »Die Fixierung der vergänglichsten aller Kunstleistungen« (ibid.) sollte eine Sammlung von hauptsächlich außereuropäischer Musik sein. Stimmporträts berühmter Persönlichkeiten rundeten die Sammlungsstrategie ab, wobei sehr bald Tierstimmen, unartikulierte Laute, Schreie oder Schüsse hinzukamen. Sämtliche Aufnahmen, die im Phonogrammarchiv langzeitbewahrt werden, sind Unikate, die im Rahmen von Forschungsprojekten gemacht wurden.

Die Sammlungsstrategie ist nach wie vor eine inhaltlich und regional offene, d.h. Materialien und Kulturen überschreitend, also umfassend konzipiert; v.a. war das Andere/Besondere im Umfeld des Bekannten/Allgemeinen von großem Interesse. Die Forschungsthemen, für die die Aufnahmen gemacht wurden, bezogen sich jedoch immer auf konkrete Unterscheidungsmerkmale (in der Musik ebenso wie in der Sprache) auf Basis von vergleichenden Studien. Vordergründig gab es um 1900 vor allem ein Interesse an kulturellen Ausdrucksformen, die noch nicht europäisch beeinflusst (nicht »vermischt«) waren; mit diesem Zugang wurde letztlich ein Kulturen-spezifisches, abgegrenztes Wissen generiert.

Die Ambivalenzen bei unterschiedlichen Feldforschungs- und Analysemethoden sowie Schlussfolgerungen einst und jetzt, wie auch die sich ändernden Zugänge und Verantwortungen werden anhand dreier Beispiele gezeigt und diskutiert; als Beispiele dienen die Sammlung von Zulu-Gesängen des Missionars Franz Mayr, die Gegenüberstellung von drei in Afrika aktiven Forscherpersönlichkeiten (Pösch, Kubik, Arom) und historische und aktuelle Sammlungen jüdischer Musikkultur. Somit werden forschersche Aktivitäten der Anfangszeit späteren gegenübergestellt; dabei zeigen sich sowohl Kontinuitäten als auch Bruchlinien.

KEYWORDS: Wissenschaftsgeschichte, Transkulturalität, Phonogrammarchiv, Feldforschungsmethode(n), Kulturkontakt

12 Transkulturelle Achterbahnen

Zu den künstlerischen Beiträgen der Vortragsreihe

Transkulturalität ist nicht nur Gegenstand alltäglicher Erfahrungen und wissenschaftlicher Diskurse, sondern bildet sich auch in vielfältiger Weise in künstlerisch gestaltetem Material ab. Dabei geraten an einer Universität für Musik und darstellende Kunst zunächst vor allem Musik, Film, Theater und Tanz, in weiterer Folge aber auch Literatur und die bildenden Künste ins Blickfeld. Dem Projektteam war es von Anfang an ein wesentliches Anliegen, alle wissenschaftlichen Vorträge durch jeweils einen künstlerischen Beitrag zu begleiten, zu illustrieren oder auch zu konterkarieren. Das Verhältnis beider Präsentationen – der wissenschaftlichen und der künstlerischen – blieb und bleibt dabei eine stets neu zu bewältigende Herausforderung.

War es in der Anfangsphase der Vortragsreihe eher die praktizierte Gepflogenheit, den Vortrag mit anschließender Diskussion nach einer Pause durch einen künstlerischen Beitrag zu ergänzen, kristallisierte sich im Verlauf des Projekts mehr und mehr der Wunsch heraus, beide Teile stärker miteinander zu verschränken: z.B. mit einer kurzen künstlerischen Performance zu beginnen, dann den Vortrag zu hören, dann nach einer Pause den künstlerischen Beitrag zu bringen und anschließend beide Teile gemeinsam zu diskutieren. Allerdings zeigte sich bei diesem Modell, dass für die wissenschaftliche Fachdiskussion oftmals zu wenig Zeit zur Verfügung stand. Das Ei des Kolumbus ist demnach noch nicht gefunden und die Herausforderungen des Themas »Transkulturalität« werden hier ganz praktisch am Punkt des Zusammenwirkens zweier Kulturen menschlicher Erkenntnis deutlich – der wissenschaftlichen Herangehensweise mit all ihren Werten und Normen der internationalen *scientific community* und der künstlerischen Gestaltung von Ausdrucksformen mit ihren gänzlich anders gelagerten Bezugsrahmen und Referenzsystemen. Eine wichtige Schlüsselrolle kommt in diesem Setting der moderierenden bzw. kommentierenden Person zu, deren Aufgabe es ist, die beiden unterschiedlichen Präsentationen als solche wahrzunehmen und zu vertiefen und darüber hinaus eventuell Begegnungszonen zu eröffnen, in denen ein transdisziplinärer Dialog stattfinden kann.

Um reflexiv die bisherigen Veranstaltungen hinsichtlich der Frage nach der Realisierung von Begegnungszonen diskutieren zu können, soll nun einleitend

eine Gliederung der künstlerischen Beiträge nach Kunstsparten vorgenommen werden:

Im ersten Studienjahr (2014/15) stand (inklusive der Kick Off-Veranstaltung) bei sechs von acht Events die Musik im Mittelpunkt der künstlerischen Präsentationen. Ein künstlerischer Beitrag bezog sich auf Tanz (Bewegungsperformance), einer auf ein Filmprojekt:

- 2014/15: 6 Beiträge zur Musik, 1 Beitrag zum Tanz, 1 Beitrag zum Film

Dieses Verhältnis veränderte sich in den beiden folgenden Studienjahren zwischenzeitlich zugunsten der darstellenden Künste:

- 2015/16: 4 Beiträge zur Musik, 2 Beiträge zum Theater, 1 Beitrag zum Tanz (Tanzfilm), 1 Beitrag zum Film (Musikfilm).
- 2016/17: 3 Beiträge zum Film, 2 Beiträge zum Theater, 2 Beiträge zur Musik, 1 Beitrag zur Literatur.

Im Studienjahr 2017/18 kehrten die künstlerischen Beiträge schwerpunktmäßig wieder zur Musik zurück:

- 2017/18: 7 Beiträge zur Musik sowie 1 Beitrag zum Theater (Sprechchor).

Ein wichtiger Gesichtspunkt zur Beschreibung der künstlerischen Präsentationen ist die Frage nach der Relevanz kultureller Entitäten (Nationen, Ethnien, kulturell spezifizierte Bevölkerungsgruppen) und deren Begegnungen, Grenzüberschreitungen und Fusionen:

- Der Literaturbeitrag bezog sich auf einen Roma Schriftsteller (Samuel Mago).
- Die beiden Beiträge zum Tanz bezogen sich auf integrative Möglichkeiten der Bewegungspädagogik (Rhythmik) und gesellschaftskritische Potenziale von Choreographien (Ismael Ivo).
- Die vier Beiträge zum Theater bezogen sich auf das Erzählen von Märchen in vielsprachigen Volksschulklassen (Brunnenpassage), Blackfacing auf deutschsprachigen Theaterbühnen (Max Reinhardt Seminar), postmigrantisches Theater nach einem Stück von Peter Handke (diverCITYLAB) und Lovesongs als Material zur Darstellung queerer Präkarität (Gin Müller).
- Die insgesamt fünf Beiträge zum Film bezogen sich auf den Alltag von MigrantInnen in Österreich (Nina Kusturica), die HipHop Szene in Ghana (Thomas Burkhalter), eine Textilkünstlerin in Burkina Faso (Simone Catharina Gaul), die Situation von Frauen in Vietnam (Trinh T. Min-ha) sowie Reise- und Fluchtbewegungen in verschiedenen europäischen Orten (Ruth Beckermann).

- Die insgesamt bisher sechzehn Beiträge zur Musik lassen sich gliedern in
- 1. Präsentationen von Musikgruppen, deren Mitglieder aus verschiedenen Ländern stammen: »Sormeh« – Musikerinnen aus dem Iran und aus Serbien, »Klezmer reloaded« – Musiker aus Polen und Russland, »Madame Baheux« – Musikerinnen aus Serbien, Bosnien, Bulgarien und Österreich, »Mutua« – Musiker aus Burkina Faso, U.S.A. und Österreich, Ensemble des Projekts »Mobile Musikschule« mit Musikern aus Palästina und Ex-Jugoslawien sowie einer Tänzerin aus Syrien.
- 2. Musikgruppen mit spezieller Thematik: die stilistische Vielfalt der Roma Musik (Adrian Gaspar), Lieder aus Kurdistan (Sakina Teyna), neue Wienerlieder (Wiener Blond), HipHop aus Österreich (Yasmo & Die Klangkantine), New Klezmer (Nifty's), chinesische Guzheng-Musik in Verbindung mit Elektroakustik (Ming Wang und Karlheinz Essl).
- 3. Kollektive Präsentationen von Studierenden: Performances von vier Doktors-Studierenden (»Klingende Dissertationen«), indische Kompositionen für Klavier (Marialena Fernandes), Studierende der Studienrichtung »Komposition« verarbeiten in ihren Werken Begegnungen mit der (Volks-)Musik anderer Länder (2 Termine), Produktion eines Hör- und Liederbuchs für vielsprachige Schulen (Sparkling Science Projekt).

Der Aspekt der Transkulturalität kommt im Bereich der Künste zumeist als Hybridität zum Ausdruck. Hybridität soll hier nicht einfach als Mischung unterschiedlicher Stilikarten verstanden werden sondern – im Sinne des Hybriditätsbegriffs von Homi K. Bhabha – als Neugestaltung von Ausdrucksformen aufgrund spezieller Machtverhältnisse und Lebensbedingungen: »Das Problem der Hybridisierung ist für mich sowohl eine Frage der Verhandlung kultureller Macht, als auch eine Frage der liminalen Subjektivierung, die im Zuge dieser Verhandlung entsteht« (Bhabha 2016: 62).

Alle künstlerischen Präsentationen zeigten in unterschiedlicher Weise Ergebnisse kultureller Auseinandersetzungen im Spannungsfeld von Mehrheitsgesellschaften und Minderheiten aus der Sichtweise der benachteiligten Bevölkerungsgruppen und Individuen. Dabei wurden Erfahrungen von Flucht und Migration, von geschlechtlichen und ethnischen Zuschreibungen sowie Möglichkeiten des Umgangs damit thematisiert und/oder Ausdrucksmittel, Stile und Erzählformen nicht-herrschender Bevölkerungsgruppen zur Aufführung gebracht.

Viele der künstlerischen Beiträge machten darüber hinaus deutlich, dass eine Kategorisierung von Künstlerpersönlichkeiten nach ihrem Herkunftsland oder ihrer ethnischen Bezugsgruppe zu kurz greift. Die Phänomene der Transkulturalität, die auf der personalen bzw. individuellen Ebene stattfinden, werden

durch solche Zuschreibungen in undifferenzierter Weise unterschlagen. Darauf weist bereits Wolfgang Welsch 1994 hin, indem er den Begriff nicht nur auf gesellschaftliche Lebensformen, sondern auch auf subjektinterne Strukturen bezieht: »Ferner dringt Transkulturalität nicht nur auf der Ebene der Kulturen und der Lebensformen, sondern bis in die Identitätsstruktur der Individuen hinein vor« (Welsch 1994).

Jedes Individuum hat das Recht, in seiner Gesamtheit, d.h. mit allen transkulturellen Verästelungen wahrgenommen zu werden. Dies ist von der Mehrzahl der auftretenden KünstlerInnen auch sehr klar dargestellt und kommentiert worden: Yasmo Hafedh beispielsweise wurde in Tunesien geboren, ist in Deutschland aufgewachsen, lebt in Österreich und hat sich mittlerweile in der hiesigen HipHop Szene einen Namen gemacht (»Yasmo & Die Klangkantine«). Lina Neuner, geboren in Österreich, wird von ihren Mitmusikerinnen von »Madame Baheux«, die aus Bulgarien, Serbien und Bosnien stammen, scherzhaft als Migrantin bezeichnet, da sie im Gegensatz zu ihnen nicht in Wien sondern in Niederösterreich wohnt. Die aus Syrien stammende junge Tänzerin der »Mobilen Musikschule«, die als Flüchtling in Österreich lebt, orientiert sich am Tanzstil des K-Pop (Korean Pop) und träumt von einer internationalen Karriere im westlichen Pop-Business. Es ist der Entscheidung der KünstlerInnen vorbehalten, ob sie sich – nach Ausflügen in die westliche Welt des Jazz – wieder ihren iranischen Wurzeln zuwenden (Golnar Shahyar von »Sormeh«) oder, ausgehend von rumänischen Roma-Musiktraditionen, internationalen Formen populärer Musik zuwenden (Jazz, Hymnen erfolgreicher spanischer Fußballklubs etc.) und – in beiden Fällen – vielschichtige musikalische Identitäten entwickeln. Dies gilt auch für Film- und Theaterpersönlichkeiten, die – wie die im Dokumentarfilm »Bintou« portraitierte Textilkünstlerin aus Burkina Faso – mit ihren Produkten auch am westlichen Modemarkt reüssieren will oder die Reinhardt-Seminar Studierende Mercy Dorcas Otieno aus Kenia, die eine Karriere an deutschsprachigen Theatern anstrebt.

Geht man von durchschnittlich vier KünstlerInnen aus, die eine Präsentation bestritten haben, kommt man bezüglich der Reihe *Transkulturalität_mdw* auf bisher rund 100 Individuen, die aufgetreten sind, deren Persönlichkeiten auf je unterschiedliche Weise transkulturell geprägt sind und die sich alle einer simplen Schubladisierung – oftmals übrigens mit fein geschliffenem Humor – entziehen. Um diese individuellen Erfahrungen zu verbalisieren und zu reflektieren, ist es nicht unbedingt notwendig, wahrscheinlich sogar hinderlich, eine stringente Beziehung zwischen wissenschaftlichem Vortrag und künstlerischem Beitrag herzustellen zu wollen. KünstlerInnen brauchen andere, interviewartige Fragestellungen, um in einen ihnen adäquaten Redefluss zu kommen. Dies ist vielleicht ein Grund, warum sich Vortrag und künstlerischer Beitrag nur in

wenigen Fällen der Reihe sich so wechselseitig erhellten, dass es zu einer evidenten Veranschaulichung der wissenschaftlichen Theorie bzw. tiefgehenden Reflexion der künstlerischen Praxis gekommen wäre. Dies war natürlich dann der Fall, wenn der bzw. die Vortragende gleichzeitig als KünstlerIn in Erscheinung getreten ist:

Thomas Burkhalter etwa erläuterte in seinem Vortrag seine ethnomusikologische Methode der Ergänzung von Feldaufnahmen durch die Nutzung der gegenwärtigen interaktiven Möglichkeiten der globalen digitalen Kommunikation und zeigte dies anschließend an einem Filmprojekt über die HipHop Szene von Ghana. Dabei wurde deren humorvolles frech-ironisierendes Verhältnis zum U.S.-amerikanischen Musikbusiness deutlich (The Fokn Boys u.a.).

Trinh T. Min-Ha, die nunmehr in San Francisco lebt, lieferte zu ihrem im Anschluss an ihren Vortrag gezeigten Film »Sur Name Viet Given Name Nam« eine aufschlussreiche Theorie der filmischen Dokumentation durch Stilmittel wie Synchronisation von Interviews und Einsatz verschiedenster Montagetechniken. Im Film erzählen Frauen u.a. über ihre emanzipatorischen Erfahrungen nach dem Vietnamkrieg in den 1980er und 90er Jahren. Im Abspann des Filmes kamen dann allerdings traditionell-patriarchale Strukturen zum Vorschein: es wurde speziell angemerkt, dass die Ehemänner der Frauen ihr Einverständnis zum Interview gegeben hatten.

In anderen Fällen ergab sich z.B. eine überraschende Koinzidenz wie z.B. bei José Jorge de Carvalho (Vortrag »Creating a Space for Transcultural Experience: The Movement of »Meeting of Knowledges« in Latin American Universities«) und Ismael Ivo (Tanzfilm »Delirium of a Childhood«). Beide Persönlichkeiten stammen aus Brasilien, lernten sich durch die mdw-Veranstaltung kennen und kamen sofort in einen höchst anregenden Dialog unter Einbeziehung des Publikums. Das im Vortrag vorgestellte Programm, indigene »Masters of Knowledge« in Universitäten einzubeziehen und die tänzerisch-choreographische Auseinandersetzung mit Kindheit und Hunger eröffneten eine lebhafte Diskussion über den Umgang mit an den Rand der Gesellschaft gedrängten Traditionen und Bevölkerungsgruppen.

Nicht immer aber glückte eine solche wechselseitige Erhellung und Ergänzung und manchmal standen Vortrag und künstlerischer Beitrag auch einfach nebeneinander für sich. Eines aber ist durch die Veranstaltungsreihe einmal mehr deutlich geworden: Genres und Stile der Kunst-, Volks- und Popularmusik – speziell der Song als poetisch-musikalisches Ausdrucksmittel – sind wie auch der Dokumentarfilm und das Laientheater, die Prosa und die Bewegungsperformance etc. allesamt geeignet, Sichtweisen der Welt aus nicht-privilegierter Position anschaulich und berührend, drastisch und verstörend, humor- und hoffnungsvoll deutlich zu machen. Kunst kann die Zwischenräume gesellschaft-

licher Positionserfahrungen kreativ füllen und den Ansatz der Transkulturalität fördern, der hier als Möglichkeit begriffen werden soll, differenziertere Wahrnehmungen und Respekt voranzubringen.

Literatur

- Bhabha, Homi K. 2016. *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*. Herausgegeben und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt. Wien: Turia + Kant.
- Welsch, Wolfgang. 1994. »Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen«. In: VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation, Heft 20/1994. Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen, Hg. http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf (04.05.2018).

Abstract

Dieser Aufsatz lässt die künstlerischen Beiträge zur Vortragsreihe »Transkulturalität« Revue passieren. Zusätzlich zur Rekonstruktion der stattgefundenen Konzerte, Film- und Theateraufführungen werden auch einige damit in Zusammenhang stehende Fragen diskutiert: die Korrelation von wissenschaftlichen Vorträgen und künstlerischen Beiträgen, das Spektrum der künstlerisch präsentierten Themen sowie deren Bezüge zum Transkulturalitätsbegriff. Dabei wird vor allem darauf hingewiesen, dass die künstlerischen Beiträge sowohl Sichtweisen der Welt aus nicht-privilegierter Position sinnlich erfahrbar gemacht, als auch Hybridität im Sinne eines kreativen Umgangs mit Machtverhältnissen und vielschichtigen Identitäten gezeigt haben.

KEYWORDS: Kunst, Machtverhältnisse, Künstler, Künstlerin, Transkulturalität

13 Dokumentation der interdisziplinären Ringvorlesungsreihe *Transkulturalität_mdw* Studienjahre 2014/15 bis 2017/18

Zusammengefasst von Daliah Hindler

Die folgende Aufstellung¹ soll einen Überblick über alle Beiträge der Ringvorlesungsreihe *Transkulturalität_mdw* der Studienjahre 2014/15 bis 2017/18 geben. Im Sinne einer sich wandelnden sozio-politischen Situation, die auch das Konzept der Transkulturalität und transkulturelle Praktiken umfasst, wurde die Ringvorlesungsreihe als Labor verstanden, in dem sich Konzept und Aufbau der einzelnen Veranstaltungen laufend verändern.

Im ersten Studienjahr wurden die einzelnen Ringvorlesungen anhand verschiedener Wissenschaftsdisziplinen, die an der mdw vertreten sind, gestaltet. In den Folgejahren wurde bei jeder Vorlesung ein Themenfeld rund um Transkulturalität in den Fokus gestellt. Dabei wurden verschiedene Wissenschaftsdisziplinen und künstlerische Fächer in- und außerhalb der mdw abgedeckt.

6.5.2014

Kick-Off-Veranstaltung

Keynote: Hakan Gürses

Podiumsdiskussion mit Philip V. Bohlman, Ethnomusikologe; Marialena Fernandes, Pianistin; Hakan Gürses, Philosoph; Nina Kusturica, Film-Regisseurin; Wei-Ya Lin, Dissertantin; Moderation: Ursula Hemetek

Künstlerischer Beitrag: Sormeh, Golnar Shahyar – Gesang, Daf, Berimbao; Mona Matbou Riahi – Klarinette, Gesang; Jelena Popržan – Gesang, Viola, Loops

¹ Diese Dokumentation basiert auf den Veranstaltungsankündigungen der Ringvorlesungsreihe *Transkulturalität_mdw*.



Abb. 1: Podiumsdiskussion bei der Kick-Off-Veranstaltung am 6.5.2014, V.l.n.r.: Hakan Gürses, Philip V. Bohlman, Ursula Hemetek, Marialena Fernandes, Wei-Ya Lin, Nina Kusturica. Copyright: IVE-Kölbl.

Studienjahr 2014/15

15.10.2014

Musiktheorie und Komposition

Vortrag: Christian Utz / Diskutant: Marie-Agnes Dittrich

Paradoxa, Sackgassen und die »geschichtliche Wirklichkeit« interkultureller Rezeption

Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik

Elemente der vor allem in den Folkloristischen Tonalitätsstudien (1916) zusammengefassten universalistischen späten Theorie Hugo Riemanns nahmen im Kontext der kontroversen Diskussion über eine »japanische Harmonik« im Japan der 1930er und 40er Jahre überraschende, zum Teil stark nationalistisch gefärbte Wendungen. Anhand einer Darstellung von Riemanns Annäherung an chinesische und japanische Musik im breiteren Kontext der Musiktheorie und -wissenschaft um 1900 und einer Diskussion von Beispielen der japanischen Moderne zwischen 1900 und 1945 wird im Vortrag versucht, jene Komplexität interkultureller Rezeption auf musiktheoretischer und kompositionspraktischer Ebene sichtbar werden zu lassen, die für die japanische und chinesische Musik in der Folge zur »geschichtlichen Wirklichkeit« wurde. Die vielfältigen Umdeutungen, die die Grundlagen ostasiatischer Musik in diesem Prozess erfuhren,

liefern nachhaltige Belege für »erfundene Traditionen« (Eric Hobsbawm), für den konstruktivistischen Charakter kultureller (musikalischer) Identitäten.

Künstlerischer Beitrag: Johannes Kretz mit Min Kyong Kim, Yong Beom Lee, Wei-Ya Lin und Judit Varga

Das Eigene und das Fremde im kompositorischen Prozess

Die Beschäftigung mit der eigenen Kulturalität und mit der anderer in Geschichte und Gegenwart ist im Kontext kultureller und wirtschaftlicher Globalisierung ein wichtiger Bestandteil in der Entwicklung künstlerischer Identität und deshalb auch in der Ausbildung Komponierender. Dieser Prozess wird durch mehrere Generationen von Studierenden über Alumni bis zu Lehrenden am Institut für Komposition und Elektroakustik exemplarisch dargestellt und reflektiert.

12.11.2014

Ethnomusikologie

Vortrag: Max Peter Baumann / **Diskutantin:** Ursula Hemetek

Transkulturelle Dynamik und die kulturelle Vielfalt musikbezogenen Handelns

Die »Kultur der Übergänge« hat im theoretischen Diskurs den alten essentialistischen Kult um das »Echte«, »Wahre« oder »Authentische« längst abgelöst, was allerdings nicht heißt, dass Individuen und einzelne Gruppen oder Organisationen diese Konzepte nicht weiterhin für sich in einem eher normativ bestimmten Musikhandeln vertreten. Die perspektivische Vielfalt zeigt sich nicht nur in den musikalischen Ausdrucksformen, sondern vor allem auch in der differenzierten Praxis des Kommunizierens mittels Musik sowie in der theoretischen Reflexion anhand der »permanenten Revolution der Begriffe« (Robert Menasse). Koexistenz und Gleichzeitigkeit unterschiedlichster musikbezogener Narrative und Kommunikationspraktiken basieren aktuell auf der Konzeptualisierung von lokalen und globalen Klängen mit ihren zwischentönigen Aspekten der Inter-, Trans- und Hyperkulturalität. Im Konglomerat von Differenzen und Transdifferenzen offenbart sich der fluide Charakter einer jeden kulturellen Dynamik, die sich letztlich auf identitätsstiftende Merkmale wie »eigene«, »fremde«, »andere« oder »neue« Musik und Musikstile bezieht und – im Vollzug der Performanz – hörbar diese Grenzen einerseits prägt, andererseits zugleich auch transzendiert.

Künstlerischer Beitrag: DissertantInnen des IVE

Play your PhD

IVE-Dissertationsstudierende kommentieren die Musiken ihrer Dissertationsprojekte und spannen dabei den Bogen vom theoretischen Reflektieren zum künstlerischen Ausdruck selbst.

28.1.2015

Musikpädagogik

Vortrag: Dorothee Barth / Diskutantin: Isolde Malmberg

Höre, was du bist?! – Zur Konstruktion musikalischer Identitäten zwischen Rassismus und Transkulturalität

Jeder fünfte Mensch in Deutschland oder Österreich kann in seiner Einwanderungsgeschichte von einer gelungenen oder gescheiterten Integration in die Aufnahmegesellschaft erzählen. Könnte dabei das Konzept von Transkulturalität helfen, widersprüchliche Konstruktionen von Identität zu überwinden oder verstärkt ein dort ungeklärter Kulturbegriff eher Ausgrenzungen und Rassismus? Im Vortrag werden theoriebezogene Positionen entfaltet und in praxisbezogene Situationen des Musikunterrichtes an der allgemeinbildenden Schule überführt.

Künstlerischer Beitrag: Angelika Hauser-Dellefant mit Studierenden

Bewege Dich, wie Du hörst: Transkulturalität im Spannungsfeld von Individuum und Gruppe

Durch Musik- und Bewegungspädagogik/Rhythmik wird ein Feld für Improvisation geschaffen. In diesem werden gemeinsames Musizieren, nonverbale Kommunikation, individueller Ausdruck und Zunahme von musikalischer Kompetenz gleichermaßen ermöglicht. Die Unterrichtsdemonstration mit choreographischen Einlagen erlaubt einen Einblick in dieses pädagogische Verfahren.

18.3.2015

Gender Studies

Vortrag: Encarnación Gutiérrez Rodríguez / Diskutantin: Doris Ingrisch

Transkulturelle Begegnungen – Materialität, Affekt, Hausarbeit

Anhand von zwei filmischen Beispielen *La Nana* (The Maid, 2009) und *Cama Adentro* (Live-In Maid, 2004) wird dieser Vortrag auf transkulturelle Begegnungen zwischen HausarbeiterInnen und ihren ArbeitgeberInnen eingehen. Fragen der Materialität von Kultur anhand der Auseinandersetzung mit Affekt und

Hausarbeit werden dabei im Vordergrund stehen. Auf dieser Grundlage soll Transkulturalität als methodologischer Zugang betrachtet werden.

Künstlerischer Beitrag: Nina Kusturica

Ciao Chérie (Dokumentarfilm 2014)

Ciao Chérie, semidokumentarisch inszeniert, erzählt die Geschichte von Menschen in einem Wiener Call Shop, von Fragen der Herkunft und Grenzen, von der Suche nach Nähe und dem Bedürfnis einer Verbindung zum anderen Menschen.

Geldüberweisungen in die Heimat, Kabinentelefontgespräche über große Entfernungen und der Kampf ums finanzielle Überleben halten die ProtagonistInnen von *Ciao Chérie* auf Trab.

27.5.2015

Musikgeschichte

Vortrag: Melanie Unseld / Diskutantin: Cornelia Szabó-Knotik

Von Fremden: Ländern und Menschen – Transkulturalität und Musikgeschichte

Die Frage, wie Musikgeschichte mit Alteritäten umgeht, ist immer auch eine Frage des eigenen Standpunktes, oder – mit Chladenius gesprochen – des eigenen »Sehepunktes«. Dementsprechend geht Musikgeschichtsschreibung sehr unterschiedlich mit der Vorstellung von »anderen« Musikkulturen um: Wo werden die Grenzen zum Anderen gesetzt? Welche Argumente werden für diese Grenzziehung herangezogen? Und sind diese musikimmanent? Der Vortrag geht diesen Fragen in der Rückschau auf etwa 150 Jahre Musikgeschichtsschreibung nach, nicht ohne Fragen an eine gegenwärtige Musikgeschichtsschreibung zu stellen.

Künstlerischer Beitrag: Marialena Fernandes mit Studierenden

»Von fremden Menschen ..« ?

Interaktion und Partizipation = Leben und Miterleben, Animieren und Teilhaben, grenzenloser Freiraum für den Mut zu überlegten, wie auch spontanen Experimenten, Freiraum für den Mut zu Neuem und zur Abwechslung. Diversität durch persönlichen Einsatz ohne Verlust der Identität.

10.6.2015

Populärmusikforschung

Vortrag: Susanne Binas-Preisendörfer / Diskutant: Harald Huber

Populäre Sounds und Transkulturalität. Herausforderungen relationaler Kulturanalysen

Ausgehend von Beobachtungen, Einordnungen und (subjektiven) Deutungen konkreter Popmusikproduktionen fragt der Vortrag nach Funktionen und Bedeutungen klanglich-ästhetischer Materialität populärer Sounds und den signifizierenden Praktiken der verschiedenen an diesen Prozessen beteiligten AkteurInnen (MusikerInnen, ProduzentInnen, VerwerterInnen, HörerInnen, TänzerInnen etc.).

(Pop)kulturelle Praktiken aus Geschichte und Gegenwart legen nahe, relationale Analysen vorzunehmen, d.h. vor allem eigene Sichtachsen und Hörperspektiven zu hinterfragen bzw. offen zu legen. Dafür sollten theoretische Konzepte im musikwissenschaftlichen Raum zur Kenntnis genommen werden (Transkulturalität, praxeologische Konzepte), die diesen Herausforderungen angemessen sind.

Künstlerischer Beitrag: Lina Neuner, Jelena Popržan, Ljubinka Jokić, Maria Petrova

Madame Baheux

Vier Musikerinnen, gebürtig aus Bosnien, Serbien, Bulgarien und Österreich verbinden Rock und World Music, klassische Virtuosität und frischen Schmah: Lina Neuner (Kontrabass), Jelena Popržan (Viola, Gesang), Ljubinka Jokić (E-Gitarre, Gesang), Maria Petrova (Drums, Percussion)

17.6.2015

Musiksoziologie

Vortrag: Tricia Rose / Diskutant: Rosa Reitsamer

Political Circulations: Globalization of African-American popular culture in the 21st century

African-American youth culture has a remarkably powerful influence and extensive visibility around the world. How did this come to pass? What are some of the issues generated by these extensive cross-cultural exchanges? Do these exchanges generate mutual understanding, greater racial and international understanding or only the potential for such? Can cultural exchange deeply shaped by stereotypes, racial fantasy and the culture industry create oppositional political possibilities and if so how?

Künstlerische Beiträge:***Wiener Blond***

Verena Doublier und Sebastian Radon singen und beatboxen sämtliche »Blond«-Klischees vom Tisch und demonstrieren, wie intelligent, sozialkritisch und frech eine Wiener Variante des Hip-Hop sein kann. Dafür benötigen sie lediglich Mikrophone, eine Loop-Station, ein Cajon und eine Gitarre.

Yasmo und Klangkantine

Yasmin Hafedh a.k.a. Yasmo macht neben Spoken Word Performances, Poetry Slam Auftritten und jeglichem Literaturaktivismus in Österreich vor allem auch Rapmusik. Seit 2015 wird Yasmo von der Klangkantine begleitet und das ergibt jede Menge Blechinstrumente, Glitzer und 1000 Liebe. Mit einer deftigen Portion Humor, 10 dag Identität fein aufgeschnitten und Klangnoten, die als musikalische Delikatesse gelten, sind Yasmo und die Klangkantine Futter für Ohrmuscheln, Herzen und Hirne.

Studienjahr 2015/16

14.10.2015

Musik, Film und Politik

Vortrag: Thomas Burkhalter***Norient – multi-lokale und trans-disziplinäre Musikethnologie***

Das Norient Netzwerk erforscht und vermittelt aktuelle musikalische Phänomene mit multi-lokalen und transdisziplinären Methoden und Ansätzen – über ein Online-Magazin, das Norient Musikfilm Festival, Dokumentarfilme, audio-visuelle Performances oder die 2015 angelaufene Ausstellung *Seismographic Sounds*, für die Norient mit 200 WissenschaftlerInnen, JournalistInnen, BloggerInnen und MusikerInnen aus 50 Ländern zusammenarbeitete. Der Musikethnologe Thomas Burkhalter, Gründer und Leiter von Norient, stellt in seinem Referat die theoretischen und methodischen Ideen hinter Norient vor und zeigt seinen mit dem Schweizer Filmemacher Peter Guyer produzierten Film *Ghana is The Future*.

Künstlerischer Beitrag: Thomas Burkhalter und Peter Guyer***Ghana is The Future (Dokumentarfilm 2014)***

Der Dokumentarfilm zeigt, wie das Rapper Duo FOKN Bois mit schnell wachsenden Märkten in Ghana konkurriert und diese mit Humor und Parodie nach dem Motto »Africa is on the way up, and the US are on the way down« kommentiert.

Diskussion mit Filmemacher Thomas Burkhalter
Kommentar und Moderation: Ursula Hemetek

11.11.2015

Transkulturelle Pädagogik

Vortrag: Eva Fock

Global Outlook, Local Insight – A Thematic Global Approach to Music Education

Transcultural music education is often related to cultural representation, tradition and identity. But a global outlook can offer more than this. For me it also became a new perspective on well-known as well as unknown musical styles, it combined curiosity and consciousness, and re-established creativity in the classroom without losing musical ambitions. I want to present three cases of thematic approaches to music education in primary and secondary schools, opening up a discussion about methods and perspectives.

Künstlerischer Beitrag: Tilman Fromelt und Ina Theißen

Projekt »Freiraum Erzählen« (Brunnenpassage)

Freiraum Erzählen ist ein Projekt, welches in Volksschulklassen in Wien durchgeführt wird. Die Grundidee ist, Kinder durch das freie Erzählen von Geschichten für Sprache zu begeistern und ihre Fantasie zu entfesseln. GeschichtenerzählerInnen besuchen über einen Zeitraum von einem Schuljahr jede Woche ihre Klassen und erzählen Geschichten aus aller Welt. Es findet in der Auswahl der erzählten Geschichten eine indirekte Bezugnahme auf die kulturellen Hintergründe/Erstsprachen der SchülerInnen statt. Grundsätzlich wird aber sehr bewusst vermieden, Zuschreibungen vorzunehmen. Auch werden die Kinder nicht in die Situation gebracht, sich bezüglich einer kulturellen Identität zu definieren oder einer Nationalität zuzuordnen. Die Sprachenvielfalt und kulturelle Diversität im Klassenraum werden einerseits als eine Selbstverständlichkeit behandelt und andererseits als Bereicherung wertgeschätzt.

Kommentar und Moderation: Hande Sağlam

9.12.2015

Philosophie und Komposition

Vortrag: Wolfgang Welsch

Wolfgang Welsch ist emeritierter Professor der Philosophie und lebt in Berlin. Er gilt als Begründer des Konzepts der Transkulturalität. Seine Forschungsschwerpunkte sind Anthropologie, Epistemologie und Ontologie, Theorie der

Evolution, Philosophische Ästhetik und Kunsttheorie, Kulturphilosophie und Philosophie der Gegenwart.

Transkulturalität und Kunst

Das Konzept der Transkulturalität schlägt ein gegenwartsbezogenes Konzept von Kultur vor, das sich sowohl vom klassischen Konzept der Monokulturen wie von den neueren Konzepten der Interkulturalität und Multikulturalität unterscheidet. Die traditionelle Bestimmung der Kulturen als Inseln oder Kugeln ist deskriptiv unzutreffend geworden, weil heutige Kulturen intern durch eine Vielfalt kultureller Formen und extern durch grenzüberschreitende kulturelle Muster gekennzeichnet sind. ›Kultur‹ ist nicht gleich ›Nation‹. Mischung besteht schon auf der Mikroebene: die meisten unter uns sind ihrer kulturellen Formation nach hybrid. Die Konzepte der Interkulturalität und Multikulturalität kurieren Symptome, halten aber am Grunddesign der Kulturen als homogene Inseln oder geschlossene Kugeln fest. Hingegen fasst das Konzept der Transkulturalität die gegenwärtigen kulturellen Mischungen ins Auge und plädiert für eine Kultur der Anschluss- und Übergangsfähigkeit. Wo die kulturelle Identität von Individuen (und zwar tendenziell von allen heutigen Menschen, nicht nur von MigrantInnen) durch mehrere kulturelle Elemente unterschiedlicher Herkunft bestimmt ist, bestehen immer auch gemeinsame Schnittmengen, die erste Schritte der Kommunikation und darauf aufbauend die Entwicklung weiterer Gemeinsamkeiten ermöglichen.

An zahlreichen Beispielen aus dem Bereich der Kunst (Bildende Kunst, Musik, Literatur) wird gezeigt, wie Transkulturalität schon in vor- und frühmodernen Zeiten eher die Regel als die Ausnahme war und wie sie in neuerer Zeit schier zum Standard geworden ist. Dabei sind verschiedene Formen von Transkulturalität zu unterscheiden.

Künstlerischer Beitrag: Johannes Kretz mit Studierenden des Instituts für Komposition und Elektroakustik

Vom Elfenbeinturm ins Global Village? Transkulturalität, Inspiration und Gesellschaftsbezug in der neuen Musik

Fragen der Transkulturalität stellen sich für Komponierende heute in den unterschiedlichsten Bereichen, von Inspiration bis hin zur bewussten und unbewussten, aktiven und passiven Entwicklung von künstlerischen Identitäten, ebenso in der Suche von Anknüpfungspunkten zwischen künstlerischem Schaffen und brennenden Fragen im gesellschaftlichen Kontext. Die künstlerischen Beiträge präsentieren unter anderem Ergebnisse des von Wei-Ya Lin und Johannes Kretz initiierten internationalen Projekts *Confusing Inspiration*, welches die Beziehungen zwischen Kunst und Volksmusik und Musiken im urbanen Raum in

verschiedenen Ländern auslotete und ein Beziehungsgeflecht zwischen künstlerischer Inspiration, Feldforschung und Improvisation entwickelt und der Reflexion zugänglich gemacht hat.

Kommentar und Moderation: Monika Mokre

13.1.2016

Theater und Gesellschaft

Vortrag: Azadeh Sharifi

Azadeh Sharifi ist promovierte Kultur- und Theaterwissenschaftlerin. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Postmigrantisches Theater, Theater und Migration sowie Theater und Postkolonialismus.

Postmigrantisches Theater als neue Strömung auf den europäischen Bühnen. Zwischen Repräsentation und Selbstrepräsentation

Kunst und künstlerische Produktionen waren schon seit Beginn der Zuwanderung von MigrantInnen in den deutschsprachigen Raum Teil des migrantischen Lebens. Für eine sehr lange Zeit wurde das Theater der migrantischen KünstlerInnen als Amateur- und Laientheater abgewertet und ihrer Theaterarbeit eine ästhetische Qualität abgesprochen.

Erst durch die Gründung des kleinen Theaterhauses Ballhaus Naunynstraße in Berlin Kreuzberg im Jahre 2008 konnten sich migrantische Theaterschaffende und People of Color in der deutschsprachigen Theaterszene etablieren.

In der Ringvorlesung *Postmigrantisches Theater als neue Strömung auf den europäischen Bühnen* werden die theatralen Pfeiler des Postmigrantischen Theaters vorgestellt und die theoretischen wie auch kulturpolitischen Diskurse, die sich rund um diese Strömung entwickelt haben, kritisch beleuchtet.

Künstlerischer Beitrag: Studierende des Max Reinhardt Seminars Mercy Dorcas Otieno, Maximilian Herzogenrath und Mira Stadler mit Unterstützung von Tamara Metelka

Heimat im Zwischen

An der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gebührenfrei zu studieren ist ein Privileg. Studieren am Max Reinhardt Seminar ist ein Privileg. So, wie das Weißsein ein Privileg ist.

»Ich bin nicht rassistisch, aber ...«

»Ich meinte es nicht rassistisch, also ist es nicht rassistisch!«

Warum ist Blackfacing noch immer akzeptierte Praxis auf deutschsprachigen Bühnen? Können junge Theaterschaffende das Totschlagargument »Kunstfrei-

heit« in diesem Kontext noch akzeptieren? Kann es weiße* Othellos und schwarze* Julias geben?

Wir wollen in unserem Beitrag zu »Theater und Gesellschaft« Fragen aufwerfen.

Kommentar und Moderation: Gin Müller

6.4.2016

Sammeln, Bewahren, Transformieren

Vortrag: Gerda Lechleitner

Gerda Lechleitner ist Kuratorin der historischen Bestände des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und Herausgeberin der CD-Reihe *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences – The Complete Historical Collections 1899–1950*, sowie von *Audio-Visual Research – Jahrbuch des Phonogrammarchivs*.

Zum Konzept der Transkulturalität aus wissenschaftshistorischer Sicht am Beispiel des Phonogrammarchivs

Der Terminus Transkulturalität suggeriert durch sein Präfix Bewegung – kann ein (Schall)Archiv, das (zunächst) mit Statischem, Festgehaltenem assoziiert wird, mit Überschreiten oder Durchqueren in Zusammenhang stehen?

Das Phonogrammarchiv macht es sich seit seiner Gründung 1899 zur Aufgabe, die flüchtigen akustischen (jetzt auch visuellen) Eindrücke festzuhalten und »für die Nachwelt aufzubewahren« (Exner 1900). Die Aufgabenbereiche sind von Anbeginn an weder disziplinär noch regional beschränkt.

Die Sammlungsstrategie ist nach wie vor eine inhaltlich und regional offene, d.h. Materialien und Kulturen überschreitend, also umfassend konzipiert. In der Vergangenheit war v.a. das Andere/Besondere im Umfeld des Bekannten/Allgemeinen von größtem Interesse. Die Forschungsthemen, für die die Aufnahmen gemacht wurden, bezogen sich jedoch immer auf konkrete Unterscheidungsmerkmale (in der Musik ebenso wie in der Sprache) auf Basis von vergleichenden Studien. Im Vordergrund stand eine Neugierde an kulturellen Ausdrucksformen, die noch nicht europäisch beeinflusst (nicht »vermischt«) waren; mit diesem Zugang wurde letztlich ein kulturenspezifisches, abgegrenztes Wissen generiert. Die Ambivalenzen bei unterschiedlichen Feldforschungs- und Analysemethoden sowie Schlussfolgerungen einst und jetzt, aber auch die sich ändernden Zugänge und Verantwortungen werden anhand von Beispielen gezeigt und diskutiert.

Künstlerischer Beitrag: klezmer reloaded

Maciej Golebiowski – Klarinetten

Alexander Shevchenko – Bajan (Knopfakkordeon)

Transmusikalische Seelenverwandtschaften

Maciej Golebiowski kommt aus Polen, Alexander Shevchenko aus Russland. Beide haben Musik studiert und beide sind vor achtzehn Jahren nach Österreich gekommen. Besser lernten sie sich im Zuge ihres Engagements bei Leon Pollaks Ensemble Klesmer Wien kennen. Sie entschieden sich sehr bald, ihre Begeisterung für Klezmermusik unter dem Motto »klezmer reloaded« als Duo auf die Bühne zu bringen. Inspiriert von Jazz, Folk, Klassik, Funk, Tango und orientalischen Klängen fanden sie ihren ganz persönlichen Zugang zum Klezmer. Ihre Klezmerinterpretationen entwickeln sich im Geist der Improvisation, in die immer wieder auch die Volksmusik aus ihrer Heimat einfließt.

Bei allen Neuinterpretationen, die auch Kompositionen von u.a. F. Chopin, G. Mahler, R. Wagner einschließen, sind sowohl die klassischen als auch die Klezmerelemente und -melodien erkennbar und ein »transmusikalisches« Erlebnis wird kreiert; musikantische und klassische Ausdrucksformen treffen aufeinander.

Kommentar und Moderation: Therese Kaufmann

4.5.2016

Roma: Konstruktionen und Selbstbilder

Vortrag: Klaus-Michael Bogdal

Klaus-Michael Bogdal ist seit 2001 Professor für Germanistische Literaturwissenschaften an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld sowie Leiter des DFG-Projekts Europakonstrukte und Konstrukte des Europäischen in der Deutschen Literatur- und Kulturkritik 1930–1960. 2007 bis 2009 Förderungsträger des Opus-Magnum-Programms der Volkswagenstiftung.

Transkulturalität oder »ethnischer Autismus«? Der Ort der Roma in der europäischen Kultur

Die Diagnose der europäischen Gesellschaften hinsichtlich der Kultur der Roma ist von Anfang an unmissverständlich: »ethnischer Autismus«, d.h. dieses Volk interessiert nur die eigenen Angelegenheiten. Bei der Behauptung, dass alle »Zigeuner« einer archaischen, endogenen Stammesgesellschaft angehören, haben wir es mit einer (Denk-)Figur der Inversion zu tun, mit einer Verwandlung der Realität ständiger Ausgrenzung durch die Mehrheitsbevölkerung in eine Eigenart der Minderheit. Dieser Denkfigur und ihren Folgen wird im Vortrag nachgespürt.

Künstlerischer Beitrag: Adrian Gaspar

Adrian Gaspar ist ein rumänisch-österreichischer Pianist, Komponist und Arrangeur, der musikalisch in den Bereichen Jazz, Klassik, sowie Gypsy und Weltmusik tätig ist.

Er wurde am 2. Mai 1987 in Moldova-Nouă, in Rumänien, geboren und verbrachte seine Kindheit in seinem Heimatdorf im rumänischen Pojejena sowie in Mössingen, in Deutschland, als Mitglied einer großen Familie, die zur Volksgruppe der Roma gehört. 1994 wurde er in Caransebeș, in Rumänien, eingeschult. Dort erhielt er auch seinen ersten Klavierunterricht. Seit 1996 lebt er in Wien, in Österreich.

ADRIAN GASPAR IMPROVISION /// BRIDGEBEAT

Kommentar und Moderation: Andrea Härle

18.5.2016

Power Structures

Vortrag: José Jorge de Carvalho

Ph.D. der Anthropologie an der Queen's University in Belfast; Professor der Anthropologie an der Universität von Brasília; Leiter des Institute of Inclusion in Higher Education and in Research des nationalen Forschungsrates. Hauptverfechter der Förderungsmaßnahmen (speziell Quoten) von afro-brasilianischen und indigenen StudentInnen an brasilianischen Universitäten. Mitbegründer der »Meeting of Knowledges«-Bewegung.

Creating a Space for Transcultural Experience:***The 'Meeting of Knowledges' Movement in Latin American Universities***

The Latin American continent has been marked since colonial times by the ideologies of mixing of races, cultural hybridity, in-betweenness and syncretism. It was in the context of these ideas that the concept of transculturation was coined in 1940 by the Cuban anthropologist and ethnomusicologist Fernando Ortiz. Seventy-six years later, we are still searching for ways to implement transculturality in order to overcome hierarchies and prejudices between peoples and nations.

Since its beginning in 2010 at the University of Brasília, the Meeting of Knowledges has promoted the inclusion of masters of traditional knowledge (Indigenous, Afro-Brazilian, and of popular cultures) as visiting professors in regular courses, undergraduate and graduate, in spite of the fact they do not have academic titles and that most of them are illiterate. The project (or rather, movement), has already expanded to several Brazilian universities as well as to other Latin American countries. The meeting of traditional masters (and many of

them are masters of music and correlated performing arts) with academics of the Western type is generating a pluriepistemic space where it has become possible to transcend the modern academic monoculture and to experience the condition of transculturality.

Künstlerischer Beitrag: Ismael Ivo

»Ismael Ivo studierte Schauspiel und Tanz in Brasilien und trat dort als Solotänzer auf, bis er 1983 von Alvin Ailey nach New York eingeladen wurde. Dort setzte er seine Arbeit als Choreograf und Tänzer mit solistischen Stücken fort [...], in denen die charismatische Intensität und skulpturale Kraft seines Stiles ihm bald internationales Ansehen einbrachten [...]« (Oxford Dictionary of Dance, Oxford University Press). 1984 gründete er gemeinsam mit Karl Regensburger das heute größte europäische Tanzfestival ImPulsTanz in Wien.

Delirium of a Childhood (Videoaufzeichnung)

Ismael Ivo zeigt eine Videoaufzeichnung seines Solostückes *Delirium of a Childhood*. In tänzerischer Form wird das Leiden eines hungernden Kindes dargestellt. Das Stück ist Ismael Ivos persönlichstes Werk. *Delirium of a Childhood* ist ein Traum – es stellt den Versuch dar, die Realität durch die Augen eines Kindes zu betrachten. In der Musik überlagern sich zwei Welten: Gustav Mahlers *Kinder-totenlieder* und Originalaufnahmen von traditionellen afrikanischen Wiegenliedern. Das Stück nutzt die Macht von Kunst und Tanz als Instrumente für die Anregung von Reflexion und offener Diskussion.

Kommentar und Moderation: Ursula Hemetek

22.6.2016

The West and the Rest?

Vortrag: Nikita Dhawan

Nikita Dhawan is Professor of Political Science (Political Theory and Gender Studies) and Director of the Research Platform Gender Studies: Identities – Discourses – Transformations at the University of Innsbruck, Austria.

Can Non-Europeans Theorize?

Transnational Literacy and Planetary Ethics in a Global Age

In his much-discussed essay *Can non-Europeans think?* Hamid Dabashi (2013) explores how European thinking lays claim to universality by ideologically obscuring its provinciality. Theorizing in terms of grand narratives, the self-confidence of European thinkers stems from their self-perception as the “measure and yardstick of globality”. Following Dabashi, my talk will outline the direct struc-



Abb. 2: Nikita Dhawan bei ihrem Vortrag *Can Non-Europeans Theorize? Transnational Literacy and Planetary Ethics in a Global Age* im Rahmen der Ringvorlesung am 22.6.2016 zum Thema *The West and the Rest*? Copyright: IVE-Sağlam.

tural link between Empire and European self-centrism and their disregard of other worlds and other ways of being-in-the-world. However, unlike Dabashi's optimism regarding non-European epistemologies displacing the hegemony of European thinking, I will argue that decolonization cannot be realized through the "mere" inclusion of previously marginalized non-Western approaches into the canon, as this will not undo the normative violence of knowledge production. My talk will focus on how the pursuit of political and economic justice in the era of globalization must be supplemented by an "epistemic change" (Spivak). Here the role of cultivating transnational literacy and planetary ethics will be addressed.

Künstlerischer Beitrag :

MUTUA

Mamadou Diabaté (Burkina Faso; Kora, Balafon), Jon Sass (USA; Tuba), Wolfgang Puschnig (Österreich; Altsaxophon, Flöte)

Seit der spontanen Gründung des Trios hat sich durch experimentieren, proben und live Auftritte eine Musik entwickelt, die schwierig zu kategorisieren ist. Obwohl sich die einzelnen Welten der drei Musiker klar hörbar ausbreiten, entsteht durch ihr Zusammenwirken ein eigener musikalischer Kosmos, wo die Grenzen sich auflösen und ein neuer Raum geschaffen wird, fern jeglicher Stilfragen. Dieser pulsierende Raum wird von herrlichen Melodienbögen, erdigen Tubagrooves und variationsreichen Rhythmen des Balafons (basierend auf altem Sambla-Liedgut, Rhythmen und Tänzen aus Burkina Faso) durchströmt.

Kommentar und Moderation : Ruth Sonderegger

Studienjahr 2016/17

5.10.2016

Visuelle Kulturen

Vortrag : Elke Mader

Elke Mader ist Professorin für Kultur- und Sozialanthropologie, Leiterin des Universitätslehrgangs für Interdisziplinäre Lateinamerika Studien an der Universität Wien und Mitglied des Forschungsschwerpunkts Visual Studies in den Sozialwissenschaften.

Hybride Bilder im Kontext globaler Verflechtungen : Transkulturelle Praktiken und visuelle Anthropologie

Perspektiven der Kultur- und Sozialanthropologie auf Bilder und Visualität beziehen sich auf visuelle Kultur als Gegenstand der Analyse kultureller Praktiken sowie auf die Gestaltung visueller Produkte als Methode oder Repräsentationsform anthropologischer Forschung. Beide Bereiche der Visuellen Anthropologie sind eng mit transkulturellen Prozessen verflochten: Die rasant zunehmende Zirkulation von Bildern in globalen Medien oder die Bedeutung von Bildern im Rahmen transnationaler Prozesse bringen gleichzeitig kulturelle Kontextualisierungen und auch die Hybridisierung visueller Kultur und Kommunikation zum Ausdruck. Bilder sind dabei nicht nur in kulturelle Bedeutungsfelder eingebettet, sondern auch in kulturelle Praktiken und gesellschaftliche Institutionen, die stets in Verbindung mit gesellschaftlichen Machtstrukturen gesehen werden müssen. Ebenso ist die Untersuchung und Darstellung von kulturellen und sozialen Prozessen mit den Mitteln visueller und audiovisueller Medien von transkulturellen Dynamiken geprägt. Der ethnographische Film bringt diese Verflechtungen u.a. durch die Arbeitsweise der teilnehmenden Beobachtung über längere Zeit, durch die Offenlegung von Kontexten, durch reflexive Momente und die Relativierung der Repräsentation zum Vorschein.

Der Vortrag verbindet die Diskussion von theoretischen Ansätzen mit kurzen Beispielen transkultureller visueller Praktiken, u.a. aus der Bilderwelt lateinamerikanischer MigrantInnen in den USA sowie aus dem globalisierten Bollywood-Kino und seiner transkulturellen Rezeption.

Künstlerischer Beitrag : Simone Catharina Gaul

Simone Catharina Gaul ist Filmemacherin und Journalistin. Sie dreht Dokumentarfilme für TV und Kino und schreibt für ZEIT ONLINE. Sie hat Romanistik und Politikwissenschaften in Stuttgart und Paris studiert und anschließend Regie an der Filmakademie Baden-Württemberg. Ihre Filme laufen

immer wieder auf internationalen Filmfestivals und haben bereits mehrere Preise gewonnen. Simone lebt mit Freund und Tochter in Berlin.

Bintou (Dokumentarfilm 2014, Regie: Simone Catharina Gaul)

Bintou ist eine junge Schneiderin in Burkina Faso, die von einer Karriere in Europa träumt. Ihre europäischen Kunden freuen sich, dass sie so schnell und billig arbeitet. Bintou lebt ihr Leben zwischen Arbeit, Partys bei EntwicklungshelferInnen und Sonntagen mit ihren Freunden. Sie filmt ihre neuesten Kreationen mit einer kleinen Kamera und chattet gern im Internetcafé. Doch dann muss Bintou ihre kleine Tochter aus dem Kinderheim wieder zu sich nach Hause holen und ihr fragiles Lebenskonzept gerät aus dem Gleichgewicht.

Die Nähe zwischen Filmemacherin und Protagonistin ermöglicht das Porträt einer starken Frau, deren Hoffnung auf ein besseres Leben umso beeindruckender wird, je mehr sich das Geheimnis ihrer Vergangenheit lüftet.

Kommentar und Moderation: Ela Posch

16.11.2016

Selbstermächtigung und Literatur

Vortrag: Beate Eder-Jordan

Universitätsassistentin für Vergleichende Literaturwissenschaft am Institut für Sprachen und Literaturen der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Kuratorin der Sektion Literatur des Projekts RomArchive (gemeinsam mit Petra Cech). Forschungsschwerpunkte: Literatur, Kunst und Kultur von Minderheiten, Romani und Traveller Studies, Eigen- und Fremdbilder, kulturelles Gedächtnis, Minderheiten im Nationalsozialismus.

Selbstermächtigung und Literatur: Das literarische Schaffen der Roma, Romnja, Sinti und Sintize

Roma und Romnja, Sinti und Sintize greifen in ihren literarischen und anderen künstlerischen Werken in den gesellschaftspolitischen Diskurs ein. Im Vortrag soll ein Einblick in die Geschichte und die gegenwärtige Situation der internationalen Romani-Literaturen gegeben werden. »Writing back«, Identitäts- und Gedächtnisdiskurse kennzeichnen zahlreiche Werke. Für viele AutorInnen und KünstlerInnen bedeutet es allerdings eine große Herausforderung, schriftstellerisch/künstlerisch tätig zu werden und sich die »Redefreiheit« (im Sinne Judith Butlers) zu nehmen. Im Vortrag wird daher auch auf Produktions- und Rezeptionsbedingungen eingegangen und gezeigt, wie es AutorInnen gelingen konnte, Schwierigkeiten zu überwinden.

Künstlerischer Beitrag : Samuel Mago

Samuel Mago, geboren 1996 in Budapest, aufgewachsen in Wien, arbeitet als Antiziganismustrainer und schreibt für das jüdische Magazin Nu. Er arbeitet ehrenamtlich im Verein Romano Centro. Außerdem wirkt er an ORF-Produktionen mit. 2014 war er Sieger des Redewettbewerbs »Sag's Multi« mit einer Rede über Roma, Antiziganismus und Toleranz. 2015 bekam er den exil-jugend-literaturpreis für seine Kurzgeschichte *Zeuge der Freiheit*.

Zeuge der Freiheit

gelesen von Clara Schulze-Wegener

Hagel im Oktober. der klang seiner absätze war trotz des lärms der straßen von weitem zu hören. in der morgendämmerung war budapest leer. nur die sowjetischen soldaten liefen die gassen entlang. kanonenfeuer. maschinengewehre. granaten. kálmán eilte die ringstraße hinunter. in der rechten hand hielt er einen dunklen geigenkasten unter seinem goldenen siegelring. in der linken eine zigarette. alle paar schritte nahm er einen zug. er hatte die ganze nacht in márvány-menyaszonny gespielt. einem der elegantesten restaurants im reichenviertel der stadt, wo die gäste für die zigeuner-primas gut und gerne großzügig in die taschen griffen. immer wieder zog er sich nervös seinen kaschmirschal zurecht und steckte ihn in seinen langen, grauen mantel zurück. anstelle der sechser straßenbahn rollte ein panzer die schienen entlang. er rauchte bereits die dritte zigarette. es war kalt, trotzdem schwitzte er unter seinem anzug, als wäre er von hunden gejagt worden. als er in die Tompagasse einbog, wich er einer blutlacke aus. die schleifspuren führten in ein halb zerbombtes wohnhaus, auf dem eine rotweißgrüne fahne wehte. das kommunistische wappen war herausgeschnitten worden. er warf den zigarettenstummel eilig auf das pflaster der straße und schlug heftig ans haus-tor. ein dicker älterer herr mit glatze öffnete unter der nummer sechsundzwanzig mühselig das holztor und rieb sich mit einem tuch den schweiß aus dem gesicht. *rasch, genosse juhász! rasch rasch!* wisperte er wie im fieber.

Clara Schulze-Wegener wurde 1992 bei Kassel geboren. 2014 begann sie ihr Schauspielstudium am Max-Reinhardt-Seminar in Wien.

Kommentar und Moderation : Ursula Hemetek

14.12.2016

Politiken der Repräsentation

Vortrag : Bernd Brabec de Mori

Bernd Brabec de Mori (geboren 1975, Bregenz) studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Salzburg, Graz und

Wien. Seine Spezialgebiete sind die Ethnomusikologie Amazoniens, Musik und Magie, nicht-menschliche Musik, Hörwahrnehmung und die Ontologie des Auditiven sowie Auditive Anthropologie.

Kann man Klänge ausstellen? Oder: das koloniale Projekt ethnographischer Museen unter besonderer Berücksichtigung indigenen Wissens.

Der koloniale Urgrund der Ethnographie und der Anthropologie ist evident und jegliche anthropologische Betätigung ist an eine intrinsisch (historisch betrachtet) eurozentrische Annahme gebunden: nämlich, dass das Beschreiben – und idealerweise Verstehen – vorerst fremder Menschen von Vorteil ist. Das Erforschen der »Anderen« ist dabei nicht nur der Wissenschaft dienlich. Missionare, Militärs, Industrie und Tourismus profitieren teils massiv von ethnographischer und anthropologischer Forschung.

In indigenen südamerikanischen Gesellschaften wird der Umgang mit dem »Anderen« hingegen in der Praxis gelebt, und zwar mit einem oral-auditiven Schwerpunkt: Die Kultur des Geschichtenerzählens, Aufführungen von Liedern und Tänzen sowie viele Rituale zeigen, wie wichtig Hören und Klang für die Indigenen sind.

Anhand eines aktuellen Projekts am Musée d'Ethnographie de Genève (MEG) werden Probleme und Erfolge einer Umsetzung von indigenem auditivem Wissen im Kontext eines Museums gezeigt. Die unmittelbare Gleichzeitigkeit von Klangmaterial und Hören erwirkt dabei ein Überbrücken von Raum und Zeit. Zuhörende Museumsbesuchende werden durch die klangliche Immersion zu direkten Rezipierenden indigenen Wissens.

In diesem Beitrag soll gezeigt werden, dass Transkulturalität nichts a priori positives ist (wie auch zum Beispiel eine Axt). Es geht darum, wie der Austausch von Wissen und Kenntnissen vor sich geht, wie die beteiligten AkteurInnen machtpolitisch positioniert sind und wer von solchen Prozessen profitiert.

Künstlerischer Beitrag: SAKINA

Songül Beyazgül alias SAKINA, Sängerin, Journalistin und Schriftstellerin, geboren 1973 in Nord-Kurdistan, kam vor 10 Jahren als politischer Flüchtling nach Wien. Sie tritt für die Rechte der KurdInnen ein und gibt regelmäßig Konzerte in verschiedenen europäischen Ländern.

Hinter den Türen

Mesopotamien ist historisch gesehen die Wiege der verschiedenen Zivilisationen und Kulturen. Es ist die Heimat von Völkern, die unter dem Einfluss von nicht enden wollenden Konflikten und Kriegen leben. Diese Konflikte führten zur Ausgrenzung, Verlust und Unterdrückung der vielfältigen ethnischen Kul-

turen. Sie begrenzte sich nicht nur auf die ethnische Identität sondern breitete sich auf die Geschlechter aus. Die Frauen erfuhren aufgrund der bestehenden feudalen Systeme und strengen patriarchalen Praktiken eine starke Unterdrückung. Vor allem der politische Islam in manchen Ländern sah nicht nur den Körper, sondern auch die Stimme der Frau als teuflisch an. Die kreative Seele und Sprache der Frau wurde eingesperrt. Ihre Klagelieder, Lieder von der Liebe, gesungene Sehnsüchte, durften mit der Stimme der Frau nicht zum Ausdruck gebracht werden. Sie konnten ihre Lieder nur innerhalb der Grenzen der ihnen aufgezwungenen Wände singen.

Hinter den Türen versucht genau diese Klänge, die aufgrund politischer, gesellschaftlicher Konstrukte verboten und verschlossen wurden, hervorzubringen und zusammenzuführen und ihnen einen Raum zu schaffen.

Kommentar und Moderation : Therese Kaufmann

11.1.2017

Stadt-Migration-Theater

Vortrag : Ayşe Çağlar

Professorin am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien

Migrants, city making and the value creation processes in a multiscalar perspective: space and time in migration scholarship

In the context of the increased visibility of migratory movements, there has been a renewed interest in migration processes, practices and the challenges migration dynamics pose to the »groups of solidarity«, which are taken for granted, and to scholarship aiming to analyse these processes. However, many of the approaches in migration scholarship, including transnational migration, fail to capture these dynamics in light of a multiscalar perspective. Such an endeavor requires a radical rethinking of the spatial and temporal frameworks of migration scholarship as well as the unit of analysis. Although an increasing number of migration scholars have started to address the spatial frameworks informing migration scholarship and have focused on the location of migrants in the social and political space, the temporal narratives of migration scholarship have been rather neglected. The temporal frames informing different conceptualizations of migrants, their attachments and relations also situate migrants in time in distinctive ways. In this talk, I suggest that in order to unravel the spatial and temporal frameworks of migration scholarship, including the cultural industries within which migrants are emplaced, we need a multiscalar perspective. In this way, we can situate the revaluation and devaluation of differences within the broader dynamics of value creation processes and the accumulation of wealth through



Abb. 3: Performance der Theatergruppe diverCITYLAB unter Leitung von Aslı Kışlal im Rahmen der Ringvorlesung am 11.1.2017 zum Thema Stadt-Migration-Theater. Copyright: IVE-Sağlam.

displacement and dispossession in cities. On the basis of empirical material from Vienna, I argue for the necessity of a multiscalar analysis of these processes, which in turn necessitates an analysis of a historical conjuncture. Deploying concepts of displacement, emplacement and historical conjuncture in analysing the interplay between migrants and city-making processes might provide us with a space to discuss the challenges of migration research in the 21st century.

Künstlerischer Beitrag : Aslı Kışlal/diverCITYLAB

Aslı Kışlal ist Regisseurin, Dramaturgin und Drehbuchautorin. Nach ihrer Schauspielausbildung hatte sie Engagements in Österreich und Deutschland. Sie war langjähriges Ensemblemitglied des Theaterhauses Stuttgart. 2004 gründete sie den Kunst- und Kulturverein »daskunst« (2007 Gewinner des Theaterfestivals Spectrum »best of(f) Austria«) und übernahm die künstlerische Leitung. 2013 gründete sie diverCITYLAB und ist seitdem künstlerische Leiterin. 2014 erhielt sie den »Mia Award« in der Kategorie Kunst und Kultur für ihre Arbeit.

diverCITYLAB hat sich in einer Synthese aus Kunstprojekt und praxisorientierter Ausbildungsstätte zum Ziel gesetzt, die Theaterszene für alle Mitglieder unserer postmigrantischen Gesellschaft zu öffnen. diverCITYLAB besteht aus einer vierjährigen Schauspiel- und Performanceausbildung, einem Stipendien- und einem Kunstvermittlungsprogramm. www.divercitylab.at.

diverCITYLAB perFORMt

Die Stunde da wir nichts voneinander wussten, aber vielleicht hätten wissen sollen

Eine sorgsame Annäherung an Peter Handkes Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*

Handkes Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* basiert auf dem »Betrachten des täglichen Theaters«, das sich an einem öffentlichen Platz ereignet. Das alltägliche Kommen und Gehen wird in dem Moment zum Schauspiel, in dem sich ein Betrachter dafür findet. Es entstehen fragmentarische Geschichten mit unfreiwilligen AkteurInnen.

In einem Notizbuch beschreibt Handke seine Wahrnehmungen und Reflexionen, während er auf der Terrasse eines Cafés auf jemanden wartet. Wie sich in dieser »Stunde, bevor sie kam« ein fantasierendes, halluzinierendes Betrachten einstellt, in dessen Verlauf er sich plötzlich in »Gesellschaft mit den Lebenden und den Toten, den Vorbeigehenden und den MitsitzerInnen, den Vergangenen und den Zukünftigen, den Abwesenden und den Anwesenden, den Leuten und den Dingen« befindet. Quelle: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/608>.

Kommentar und Moderation: Monika Mokre

22.3.2017

»At Home, a Stranger ...«

Vortragende: Trinh T. Minh-ha

Trinh T. Minh-ha ist Professorin für Rhetoric und Gender and Women's Studies an der Universität von Kalifornien, Berkeley (USA), Filmemacherin, (Film-)Theoretikerin, Autorin und Komponistin.

Resonance, Resistance and The Creative Everyday

Resonance sustains and sets into motion all creative processes. Permanent unsettlement within and between cultures is coupled here with the instability of the word, whose old and new meanings continue to graft onto each other, engaged in a mutually transformative process that displaces rather than simply denies the traces of previous grafting. You are at home, a stranger ... The struggle of positionalities may be said to depend on the accurate tuning of one's many selves.

Trinh T. Minh-ha's Arbeiten

Trinh T. Minh-ha's Arbeiten zählen zu einer wegweisenden de- und postkolonialen und feministischen Auseinandersetzung zwischen Film, Literatur, Kunst und Theorie.

Ihre Arbeiten legen das Augenmerk auf die Verflechtung und Dekonstruktion, Fortdauer und Wirkungsmacht und die Bruchstellen von gegenwärtigen



Abb. 4: Podiumsdiskussion von Doris Posch (l.) und Trinh Minh-ha (r.) im Rahmen der Ringvorlesung am 22.3.2017 zum Thema »At Home, a Stranger ...« Copyright: IVE-Holzer.

politischen, sozialen und wissenschaftlichen Praktiken und Denkweisen postkolonialer Theorie.

In ihren filmischen Arbeiten stellt Trinh T. Minh-ha konventionelle Seh-, Denk- und Rezeptionsgewohnheiten in Frage. Darstellungsmechanismen und filmische Repräsentation erfahren einen Perspektivenwechsel durch inhaltlich gesetzte Leerstellen, narrative Brüche und formal-ästhetische Irritationen, sichtbar gemacht anhand der Konstruktion von Fragmenten in Ton und Bild. Die U.S.-amerikanisch-vietnamesische Filmemacherin und (Film-)Theoretikerin Trinh T. Minh-ha erfasst ihre filmische Vorgehensweise als ein Grenzerlebnis, das es zu dekonstruieren gilt und welches ebenso in ihre Biografie eingeschrieben ist. Der narrative Raum des Filmemachens dient dabei als Entwurf für kreative Verhandlungen von kulturellen Differenzzuschreibungen. Das Konzept der Transkulturalität wird im Vortrag als translatorischer Knotenpunkt hinsichtlich konzeptueller Reibungsflächen, geopolitischer Verwobenheiten und globaler Verflechtungen verhandelt.

Künstlerischer Beitrag: Trinh T. Minh-ha

Surname Viet Given Name Nam (Dokumentarfilm 1989, Regie: Trinh T. Minh-ha)

Surname Viet Given Name Nam ist Trinh T. Minh-has dritter Film, in dem sie Themenkomplexe der Geographien, Darstellungsräume und Narrative als theoretisch und formal mehrschichtige Reflexionen erschließt. Der filmischen Montage liegt ein komplexes Zusammenspiel von Tanzsequenzen, Printtexten, Oralpoesie sowie Gesprächen und persönlichen Erfahrungen von Frauen in Vietnam zugrunde. Der Film gilt neben *Forgetting Vietnam* als eine zutiefst persönliche dokumentarisch-essayistische Auseinandersetzung mit historisch und gegenwärtig Erinnertem, Erlebtem und Konflikthaftem sowie sozio-kulturellen Verfasstheiten

einzelner Stimmen von Frauen im Nord- und Südvietnam. *Surname Viet Given Name Nam* ist eine Annäherung aus der vielzitierten Perspektive des »Speaking Nearby« und zählt zu einem der Meilensteine des postkolonialen Films.

Moderation: Doris Posch

3.5.2017

Musikvermittlung im globalen Kontext

Vortrag: David-Emil Wickström

David-Emil Wickström studierte Musikwissenschaft, Ethnomusikologie und Skandinavistik an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie der Universität von Bergen (Norwegen).

Seine Forschungsinteressen umfassen sowohl populäre Musik im postsowjetischen Raum, traditionelle norwegische Vokalmusik wie auch Fragen zu Feldforschungsmethodik und Musik in Bezug auf Lokalität, Identität und Migration.

Die Musiken der Welt in Mannheim? Transcultural Flows, Politik und die Vermittlung von ›Weltmusik‹

Seit 2015 bietet die Popakademie Baden-Württemberg den ersten künstlerischen Bachelorstudiengang, der sich primär auf türkisch-arabische Musik spezialisiert, in Deutschland an. Eine Hauptzielgruppe bilden die in Deutschland aufgewachsenen MusikerInnen, deren Eltern oder Großeltern als GastarbeiterInnen in den 1950er und 60er Jahren nach Deutschland gekommen sind. Der akkreditierte Studiengang bietet einen musikalischen Treffpunkt zwischen den Musiken der (u.a. türkischen und arabischen) Herkunftsländer der Studierenden und den (populären) Musiken Deutschlands an. Neben den handwerklichen Fähigkeiten als MusikerIn bildet das Konzept der eigenen Musik einen Hauptvermittlungsansatz im Studium – die Studierenden sollen aus ihrem kulturellen Hintergrund schöpfen und dabei neue Musik in ihren Ensembles komponieren und aufführen.

In meinem Vortrag werde ich diese Idee der Transkulturalität, die dazu beitragenden »transcultural flows«, die von Ulf Hannerz' Begriff »cultural flows« (1992; 1996) inspiriert sind, wie auch die politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen für diesen Studiengang beleuchten.

Künstlerischer Beitrag: Wei-Ya Lin

Wei-Ya Lin, geboren in Taipei, Taiwan, ist zurzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Projekt Bi-Musikalität am IVE angestellt. Zudem arbeitet sie beim Projekt Musik ohne Grenzen am Franz Schubert Institut an der mdw sowie als Lehrbeauftragte am Institut für Komposition und Elektroakustik.

Musik ohne Grenzen: Produktion eines Hör- und Liederbuchs – Sieben Blätter und ein Stein

Das Konzept und der Inhalt von *Sieben Blätter und ein Stein* bauen auf den Ergebnissen des Forschungsprojekts Musik ohne Grenzen auf, das im Rahmen des Programms Sparkling Science gefördert wurde. Es handelt sich um ein gemeinsames Projekt des Franz Schubert Instituts mit dem Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der mdw. Als Kooperationspartner erklärten sich die Neue Mittelschule Kölblgasse und die Volksschule Kleistgasse bereit, mit Klassen, in denen 90 % der SchülerInnen migrantischen Hintergrund haben, an unserer Forschung teilzuhaben. Das Ziel der Produktion dieses Hör- und Liederbuchs ist, die große musikalische und kreative Diversität solcher Schulen offenzulegen.

Obwohl die Wiener Gesellschaft nach mehreren Einwanderungswellen längst multikulturell geworden ist, sind das Bildungssystem und die betreffende Gesetzgebung in Österreich noch lange nicht darauf vorbereitet. In den Schulen entsteht dadurch eine Lücke und hier setzt Musik ohne Grenzen ein.

Es ist den Beteiligten im Projekt ein Anliegen, durch innovative und künstlerische Ideen die musikalischen Identitäten der SchülerInnen mit all ihrem Können innerhalb der Schulen zu repräsentieren. Durch ein Hör- und Liederbuch, in dem die Kinder mit der Hilfe von Lehrenden und Studierenden viele der Stücke und Klänge eingespielt und illustriert haben, kann ein breites Publikum in allen Teilen der Bevölkerung erreicht werden. In dieser Veranstaltung werden ausgewählte Ausschnitte mit Kommentaren präsentiert.

Kommentar und Moderation: Isolde Malmberg

24.5.2017

Queer Politics

Vortrag: Jack Halberstam

Visiting Professor of English and Comparative Literature and core faculty in Gender Studies, Columbia University. Full Professor of American Studies and Ethnicity, USC.

Areas of specialization: cultural studies, queer theory, Visual Culture, Gothic literature and the horror film, popular culture, film and video, feminist theory, gender studies.

“She’s Lost Control”: Auto Destructive Art and Sound

In new work under the heading of “The Queer Wild” I argue for new, wild, disorderly arrangements of life, death, risk and survival. I note the expiration of models of identity politics and use “wildness” to suggest that we have moved

beyond the crude categories of identity that have organized human life for the last hundred and fifty years. As new understandings of life, purpose, health, risk, temporality and community emerge, we have to keep up with shifting landscapes of power rather than getting trapped in expired discussions of power, politics and futurity. This talk traces some art and sound projects that track the emergence and the disappearance of certain forms of identity, other modes of identification and projected futures. In the actions of auto-destructive artists and in the vocalizations of singers like Grace Jones, Bjork and Ari Up, we witness and listen to the sound of breakdown, disintegration and rupture.

Künstlerischer Beitrag: Gin Müller

Dramaturg, Theaterwissenschaftler, Performer_in*, Ar/ctivist.

Derzeit externer Lektor* an der Universität Wien (Theater-, Film-, Medienwissenschaft) und an der mdw (Institut für Kulturmanagement). Daneben eigene Theater/Performancearbeiten in Wien (brut) und Mexiko u.a.: *Fantomas' Monster* 2016/17, *Dr. Karwis Erforschung des Einstellungsinventars der Liebesstile* 2015/16, *Trans Gender Moves* 2014/15, *Who shot the Princess?* 2010/11, *Melodrom* 2012/13. Rebelodrom – NoborderZone 2013, Volxtheaterkarawane 2001–2004, Performanceband SV Damenkraft 2004–2008. Aktiv im Refugee Protest Vienna 2012–2013 und seit 2014 bei Queer Base, dem LGBTIQ-Welcome and Support Projekt der Türkis Rosa Lila Villa.

the fear is mild – lovesong abstracts for queer precarity and performance exercises with my electronic devices

Too much labour for love? Gin Müller will introduce and perform a couple of his DIY “love compositions” and exercises using computer-selfiecamera, smartphone and tablet. The selected text and song arrangements are taken from former performances (*Dr. Karwi's investigation in the inventory of lovestyles*, *Melodrom – The making of a rebellious Telenovela*). Songs and pieces with a precarious touch of queer commonist lovepolitics and constant failures in longing for it ...

Kommentar und Moderation: Rosa Reitsamer

Studienjahr 2017/18

4.10.2017

Jüdische Musik

Vortrag : Sarah Ross

Professorin für Jüdische Musikstudien und Direktorin des Europäischen Zentrums für Jüdische Musik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Sie promovierte 2010 an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Sie ist Autorin von *A Season of Singing: Creating Feminist Jewish Music in the United States* (Brandeis University Press, 2016) und Mitherausgeberin von *Judaism and Emotion: Texts, Performance, Experience* (Peter Lang, 2013) sowie Herausgeberin der Buchserie *Jewish Music Studies* (Peter Lang). Ihre Forschungsschwerpunkte sind jüdische Musik, ethnomusikologische Gender Studies und Musik und Nachhaltigkeit.

Zum Konzept der Transkulturalität in den Jüdischen Musikstudien

Kulturwissenschaftliche Konzepte und Begriffe, wie der der Transkulturalität, die auf den ersten Blick die Komplexität heutiger Gesellschaften und ihrer kulturellen Äußerungen zu erklären vermögen, sind auf den zweiten Blick in den Jüdischen Musikstudien nicht immer ohne weiteres denk- und anwendbar. Der Vortrag thematisiert daher zunächst die theoretischen Dimensionen des Begriffs der Transkulturalität in den Jüdischen Musikstudien, bevor diese dann im zweiten Teil des Vortrags im Rahmen der musikpraktischen Anwendung diskutiert werden. Anhand des Jewish Music Studies Ensemble am Europäischen Zentrum für Jüdische Musik (EZJM) an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH) wird aufgezeigt, inwiefern Aspekte des Konzeptes der Transkulturalität in den Proben und öffentlichen Auftritten des studentischen Ensembles zum Tragen kommen. Das Jewish Music Studies Ensemble ist ein integraler Bestandteil des Curriculum der Jüdischen Musikstudien in Hannover, dem das Konzept der »Performance as Research« zugrunde liegt. Das Ensemble bietet Studierenden daher nicht nur die Möglichkeit, sich intensiv mit verschiedenen Formen jüdischer Musik auseinanderzusetzen, sondern dabei auch die Grenzen des universitären Lernens zu überschreiten und die eigene kulturelle Prägung und künstlerische Konzepte zu reflektieren.

Künstlerischer Beitrag : Nifty's

Fabian Pollack (Gitarre) hat in Linz Jazzgitarre studiert und ist Bandleader von Nifty's. Er ist Komponist, Gitarrist und Rhythmiker mit Sinn für unterschiedliche Ausdruckswelten zwischen Tradition, Unzamusik, Klangarchitektur und

Improvisation. Er hat mit vielen wichtigen KünstlerInnen zusammengearbeitet: mit TänzerInnen, bildenden KünstlerInnen, LiteratInnen, MusikerInnen und Stummfilmen.

Michael Bruckner (Gitarre) lebt in Wien, tätig als Gitarrist, Komponist und Klanginstallateur. Er arbeitet in zahlreichen Projekten in den Bereichen improvisierte & komponierte neue Musik, experimentelle Volksmusik, Neudeutung klassischer Lieder, Klangobjekte und Makrofotografie.

Dominik Grünbühel (Bass und MC) studierte zeitgenössischem Tanz in Wien und London und ist als freischaffender Künstler im Umfeld Tanz, Performance, Choreographie und Video tätig.

Valentin Duit (Schlagzeug) studierte Jazz-Schlagzeug in Wien, tätig als Schlagzeuger in zahlreichen Ensembles in den Bereichen Jazz und improvisierte Musik.

Nifty's – No. 3

Spätestens seit ihrem Newcomer World-Musik Preis 2006 und ihrer Auszeichnung zum Ö1-Künstler des Jahres 2007 sind Nifty's in der Worldmusic-Szene kein Geheimtipp mehr. Mit ihrem New-Klezmer-Debütalbum *Takeshi Express* (2007) waren Nifty's noch eindeutig dem Nu-Klezmer verpflichtet. Ihr zweites Album *Naftularasa* (VÖ Österreich Ende 2009, Deutschland 2011) ist so leicht nicht mehr schubladisierbar – da trifft Klezmer schon mal auf Metal, Polka auf Surf-Rock. Mit *Naftularasa* beleuchten Nifty's die Klezmertradition neu. In ihrem dritten Album *No. 3* gehen Nifty's diesen Weg noch weiter. »Da hören wir Klezmer (weniger als Genre, denn als Haltung und Position) als einen immer noch vorhandenen (geistigen) Ausgangspunkt dieses Klangkollektivs, Surf-Elemente (Nifty's reitet durch und über die musikalischen Schubladen) und eine Band, die stets den Schalk und die Lust am Unkonventionellen im Nacken und in den spielenden Fingern/Händen hat« (listenclosely.at). Der Bandname verweist auf die Klezmer-Legende Naftule »Nifty« Brandwein (1889–1963), der Klezmer in den USA bekannt machte.

Kommentar und Moderation: Ursula Hemetek

8.11.2017

Komposition und Ethnomusikologie

Vortrag: Thomas Solomon

Thomas Solomon is Professor in the Grieg Academy-Department of Music at the University of Bergen, Norway. He has previously taught ethnomusicology and popular music studies at New York University, University of Minnesota and Istanbul Technical University. He has carried out ethnographic research on mu-

sis, place and indigeneity in highland Bolivia, and on place and identity in Turkish rap music and hip-hop youth culture in Istanbul; he has also published on various theoretical topics in ethnomusicology and popular music studies. His publications include articles in the journals *Ethnomusicology*, *Popular Music*, *European Journal of Cultural Studies*, and *Yearbook for Traditional Music*, as well as numerous chapters in edited volumes. He is also the editor of *Music and Identity in Norway and Beyond: Essays Commemorating Edvard Grieg the Humanist* (2011) and *African Musics in Context: Institutions, Culture, Identity* (2015), and co-editor of *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond* (2012).

Transculturality, Hybridity and Music: From Aesthetics to Politics and Back Again

This lecture will consider some aspects of the mutual constitution of aesthetics and politics in so-called transcultural musical expressions. Using Mikhail Bakhtin's theorization of hybridity as a starting point, the lecture will explore the contrast between what can be called "organic transculturality" in music – the more-or-less spontaneous emergence of hybrid musical forms within situations of cultural contact – and "intentional transculturality" – the conscious, deliberate bringing together of musical expressions from different cultures or social groups. While organic transculturality can be said to characterize the historical evolution of all cultures (since no culture is entirely isolated), intentional transculturality can be defined as artistic practice that explicitly aestheticizes cultural mixing, drawing attention to its juxtaposition of musical materials from different cultural sources and social groups. Such deliberate practices of cultural mixing are inherently political, since there is always a power differential between the social groups that are bearers of the different cultural traditions that are brought together. Despite this inherently political nature, the practices of transcultural music may promote a naive, celebratory, depoliticized "happy hybridity" approach to cultural mixing that drains artistic expression of its critical potential and which provides cover for the appropriation of the cultural resources of other social groups in the name of so-called universal art. The lecture will argue that intentional transcultural musical expression is most successful when based on respectful cooperation between individuals from the cultures and social groups involved. The lecture will be illustrated with musical examples from Turkey and other places around the globe.

Künstlerischer Beitrag: Johannes Kretz mit Studierenden des Instituts für Komposition, Elektroakustik und TonmeisterInnenausbildung

Confusing Inspiration 2

Ein Projekt des Institut 1 für Komposition, Elektroakustik und TonmeisterInnen-Ausbildung in Zusammenarbeit mit dem Institut 21 für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.

Projektteam: Johannes Kretz, Wei-Ya Lin, Hande Sağlam

Das interdisziplinäre Projekt *Confusing Inspiration* zielt darauf ab, Komposition, künstlerische Praktiken und wissenschaftliche Forschung zu verbinden. Komposition und Ethnomusikologie können voneinander profitieren, besonders dann, wenn sie in einen forschungsbasierten und praxisorientierten Rahmen gestellt werden. Eine globalisiertere Betrachtungsweise bietet neue Perspektiven der Integration von Zugängen der zeitgenössischen Komposition und Elektroakustik mit den aktuellen Ansätzen des Fachs Ethnomusikologie. Dies führt zu einem innovativen und offenen Arbeitsstil zwischen den Disziplinen und zur Entwicklung neuer Lehr- und Forschungsmethoden.

Eine zentrale Fragestellung dabei ist, wie und wodurch künstlerisches Arbeiten an gesellschaftlicher und politischer Relevanz gewinnen kann. Studierende wurden in empirischen Forschungsmethoden der Ethnomusikologie unterrichtet und haben diese praktisch in einem wissenschaftlich-künstlerischen Projekt angewendet. Die Feldforschung – teilnehmende Beobachtung – wurde so zur Ausgangsbasis von künstlerischen Arbeiten, die zusammen mit einer Vorstellung des gemeinsamen Arbeitsprozesses präsentiert werden.

Kommentar und Moderation: Nora Bammer

6.12.2017

Music in the Diaspora: China and Taiwan

Vortragende: Su Zheng

Associate Professor of Music and East Asian Studies, Wesleyan University, is one of the leading scholars in the field of China/Chinese American music studies. A former member of the China Broadcasting Bureau Traditional Instruments Orchestra (Beijing) and the Chinese Music Ensemble of New York, she is the author of *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Chinese/Asian America* (Oxford University Press, 2010) and has published extensively in both English and Chinese. She is currently writing a book on contemporary African migrant musicians in China, supported by a Fulbright U.S. Senior Research Scholar Award.

Shen Yun Controversy and Beyond: History, Spirituality and Transnational Politics in Global Cultural Spectacle

Since its debut on Broadway in 2006, New York-based Shen Yun Performing Arts, affiliated with the controversial Falun Gong belief system, has expanded to three companies touring over 100 cities worldwide annually with more than 300 performances. Millions of people in North and South America, Asia, Australia and Europe have attended Shen Yun's frequently sold-out shows. Typically, these shows are enthusiastically endorsed by politicians, celebrities and human rights groups, but condemned by the Chinese government and strictly censored in China. Shen Yun claims that their mission is to "revive 5.000 years of civilization through the universal language of music and dance"; yet many members of the audience feel "duped" or let down by what they experience at the show. In this lecture, Su Zheng critically examines Shen Yun's contentious performance, highlighting the central role of the body in Shen Yun's music narratives. The talk considers Shen Yun's "historical authenticity" constructed through choreographed and costumed bodies; its spiritual core embedded in movements and vocality; and its denunciation of and protest against the Chinese Communist Party visualized through the representation of violence and injured bodies. Reflecting on the attempt to position Shen Yun within the American domestic discourse of multiculturalism, the talk suggests that the case of Shen Yun, as uncomfortable and complex as it is, provides a testing ground to tease out the limits of some basic operative concepts in recent ethnomusicology that we engage with in our analysis of music, such as culture and religion, globalization and nationalism, authenticity and exoticism, multiculturalism and ethnic identity, as well as diaspora and progressive social movement.

Künstlerischer Beitrag: Ming Wang mit Karlheinz Essl

Ming Wang wurde in Taipei, Taiwan geboren, studierte zunächst Malerei und dann die chinesischen Zupfinstrumente Guzheng und Pipa in Taiwan. Sie studierte Komposition und Computermusik an der Musikuniversität Wien bei Prof. Dieter Kaufmann, erhielt u.a. Staatsstipendien vom Bundeskanzleramt, den Förderungspreis der Stadt Wien und den Publicity Preis von SKE. Sie arbeitet seit Jahren mit dem Radiosymphonieorchester Wien, dem ensemble xx. Jahrhundert, dem KOEHNEquartet, dem Ensemble die Reihe, dem Ensemble Reconsil und dem Ensemble Kontrapunkte zusammen. Ihre Werke kamen bei internationalen Festivals u.a. Wien modern, Steirischer Herbst und Beijing Modern Music Festival zur Aufführung.

Ming Wang übt seit Jahren Tätigkeiten als Komponistin, Musikpädagogin und Musikerin aus.



Abb. 5: Die Komponistin und Musikerin Ming Wang spielt Guzheng im Rahmen der Ringvorlesung am 6.12.2017 zum Thema Music in the Diaspora: China and Taiwan. Copyright: IVE-Holzer.

Karlheinz Essl ist Kompositionsprofessor an der mdw mit den Schwerpunkten elektroakustische und experimentelle Musik, Computermusik, algorithmische Komposition, Multimedia und Improvisation.

Von der »Fünftonmusik« bis zur westlichen Avantgarde

Guzheng ist das populärste chinesische Volkszupfinstrument; innerhalb einer Oktav werden nur 5 Töne verwendet. Sie ist für pentatonische Musik geeignet, klingt immer harmonisch, aber etwas kitschig. Mit 15 habe ich mit Guzheng angefangen. Diese Musik spiegelt nicht nur mein früheres musikalisches Interesse wider, sondern auch meine chinesische kulturelle Identität.

Später habe ich in Europa durch die Inspiration der zeitgenössischen Musik und verschiedener MusikerInnen die unendlichen Möglichkeiten dieser 5 Töne entdeckt und betrachte das Instrument von einem ganz anderen Blickwinkel. Bei der Ringvorlesung *Transkulturalität_mdw* werde ich meinen Umgang mit diesem Instrument von verschiedenen Seiten präsentieren.

Kommentar und Moderation: Patrick Lysaght

10.1.2018

Refugees: politische Diskurse und pädagogische Ansätze

Vortragende: Monika Mokre

Monika Mokre arbeitet als Politikwissenschaftlerin am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und ist politische Aktivistin im Bereich Asyl und Migration. Sie unterrichtet an unterschiedlichen Universitäten, u.a. im Rahmen des Lehrgangs Kulturmanagement an der Universität für Musik und Darstellende Kunst. Ihre Forschungsfelder sind Asyl- und Migrationspolitik, Kulturpolitik, politische Kunst und künstlerische Forschung. Zu ihren Publikationen der letzten Jahre zählen etwa *Solidarität als Übersetzung. Überlegungen zum Refugee Protest Camp Vienna*. 2015, und *Cultural Diplomacy from Below: Artistic Projects with Refugees and Migrants* 2017.

Solidarität und Differenz. Politischer Aktivismus von Geflüchteten und UnterstützerInnen

Seit 2012 entstehen immer wieder in verschiedenen Teilen Europas politische Bewegungen für die Rechte von Geflüchteten und MigrantInnen, an denen sich die Betroffenen selbst wie auch EU-BürgerInnen beteiligen. Der Anspruch dieser Bewegungen ist es zumeist, auf Augenhöhe für gemeinsame politische Ziele zu kämpfen. Doch zugleich sind diese Bewegungen von zahlreichen Differenzen durchzogen – insbesondere unterscheiden sich Geflüchtete und UnterstützerInnen durch radikal unterschiedliche Erfahrungen, Lebenssituation und Privilegien, doch auch innerhalb dieser Gruppen finden sich Differenzierungen in Bezug auf Klasse, Ethnizität/Nation, Gender, sexuelle Orientierung, Alter etc. wie auch in Bezug auf politische Ziele.

Der Vortrag beschreibt und analysiert diese Differenzierungen und ihre Bedeutung für die Möglichkeit von Solidarität aus der Perspektive unterschiedlicher politischer Theorien sowie auch anhand von Beispielen aus der politischen Praxis. Im Fokus stehen dabei Fragen nach der Relevanz kultureller Unterschiede und nach der Bedeutung eines transkulturellen Zugangs für solidarisches politisches Handeln.

Künstlerischer Beitrag: Marwan Abado mit geflüchteten jugendlichen Musikerinnen und Musikern

Marwan Abado wurde als Sohn einer christlich-palästinensischen Familie in einem Flüchtlingslager in Beirut (Libanon) geboren. 1985 flüchtet Abado aus dem Bürgerkriegsgebiet nach Österreich und setzt hier seine musikalische Ausbildung beim irakischen Oud-Meister Asim Chalabi fort. In Wien findet er als Musiker, Sänger, Komponist und Poet eine neue Heimat. Seine Kompositionen

stützen sich auf die klassische Darstellungsform der arabischen Musik, TAQ‘SIM, die keiner zeitlichen Gesetzmäßigkeit unterliegt und auf den inneren Impulsen des Musikers beruht. Marwan Abado arbeitet mit MusikerInnen aus verschiedensten Kulturkreisen und Stilrichtungen.

Seine Discographie umfasst mehrere CDs u.a. *Raushana*, *Zugvögel*, *Nard*, *Kabila*, *‘s geht eh*, *entschuidigns*, *Marakeb*, *Sohn des Südens*, *Rainspotting* und *Kreise*.

Marwan Abado und seine mobile Musikschule

Marwan Abado präsentiert mit seiner mobilen Musikschule ein spannendes Konzert mit Jugendlichen, die in den letzten Jahren nach Österreich geflüchtet sind. Ein Stück ferne Heimat und neue Heimat in Form von Kinderliedern wird bei diesem Auftritt erklingen. Die Initiative der mobilen Musikschule zeigt die Wichtigkeit der Kunst als ein Mittel in der Mitte der Gesellschaft mitzuwirken. Sie bietet eine Möglichkeit, gemeinsam mit jungen und aufstrebenden MusikerInnen kreative Wege zu beschreiten.

Kommentar und Moderation: Marko Kölbl

7.3.2018

Sprache und Macht

Vortragender: Johannes Köck

Die (Un)Möglichkeit der Mischung: zum Spannungsverhältnis transkultureller Sprechweisen und normativer Vorgaben in der Migrationsgesellschaft

In Migrationsgesellschaften gehört es zum gewöhnlichen Klangbild der Städte, dass Sprachen nicht nur in ihren nationalstaatlichen Formen hörbar sind. Menschen stehen miteinander in Kontakt und damit auch verschiedene Sprachen, die kunstvoll miteinander verknüpft und wieder entflochten werden. Zuweilen entstehen in diesem Wechselspiel völlig neue Register, Codes und Sprachen, die nirgends kodifiziert wurden. Im Vortrag werden zunächst Sprachkontaktphänomene und sprachliche Hybridisierungen in den Migrationsgesellschaften vorgestellt. Anschließend werden diese den normativen, vielleicht sogar notwendig normativen Erwartungen der Institutionen gegenüber gestellt. Der Vortrag endet mit einer Markierung von Spannungen zwischen den normativ-institutionellen Erwartungen an »Sprachigkeit« (Busch 2013) und den transnormativen Kreationen.

Künstlerischer Beitrag: der sprechchor

Bruno Pisek, Chorleiter

Worte wählen Sprachen finden. Ausländisch für InländerInnen

der sprechor liebt mehrsprachige Texte. der sprechor liebt mehrstimmig gesetzte Texte. der sprechor liebt die Musikalität des gesprochenen Wortes. Von Anfang an. Die Mehrsprachigkeit und die Mehrstimmigkeit und der musikalische Satz sind uns eine gewohnte Praxis geworden.

Wir gehen von der Mehrsprachigkeit unseres Alltags aus. Und die Beschränkung auf nur eine Sprache wäre oft eine unpassende Form für den Inhalt der Texte, die wir zum Klingen bringen. Die Texte werden von den Chormitgliedern geschrieben.

Unsere gemeinsame Kommunikationssprache ist die Umgebungssprache Deutsch. Einige der jeweils aktiven Sprechchormitglieder bringen andere Erstsprachen mit. Manchmal benutzen wir Englisch als Brückensprache.

Wir betrachten die Schaffung von Gruppen, auch von temporären Gruppen, als eine Hauptaufgabe zeitgemäßer Kunstformen. Wir betrachten polyphon gesetzte mehrsprachige Texte als zeitgemäße Ausdrucksform.

Im Sprechen bislang fremder Sprachen übt unser Hirn neue Bewegungskoordinationen zur Lautbildung ein. Gleichzeitig stellt das Aufeinander-Hören beim chorischen Sprechen sowohl eine Herausforderung als auch eine zusätzliche Bereicherung in unserem Miteinander her.

Kommentar und Moderation : Therese Kaufmann

11.4.2018

Migrating Music

Vortrag : Kristin McGee

Kristin McGee is Associate Professor of Popular Music and Jazz at the University of Groningen. She researches how media impact the representation and performance of gender, sexuality and race in various popular music contexts. More broadly, she has published on topics ranging from the performance practices of all-girl bands in jazz media to the interactive dance-based cultures mediated through online archives such as YouTube. She is the current chair of IASPM Benelux and the recent director of the Groningen Student Big Band.

Berlin's Electronic Jazz Scene : The Case of Jazzanova

Attias identifies two anxieties commonly expressed in relation to the widespread adoption of new technologies within established musical cultures: First, that new technologies degrade the fidelity of music recordings and second that they threaten to undermine existing musical techniques. As jazz pundits have consistently advocated for the committed study of canonical recordings to elevate instrumental techniques, the incursion of new technologies during the digital era re-animated

such anxieties within the reception of electronic jazz in particular. In Berlin, a city celebrated for its post-industrial exploration of electronic soundscapes within dance cultures, new technologies such as digital sound production and drum sequencing have significantly transformed the aesthetics of jazz-inspired musical recordings. One of Berlin's most established jazz-inspired PLOs (producer-led outfits) is Jazzanova, a collective featuring DJs and producers who are often praised for their exceptional record production aesthetics. This presentation examines the under-researched role performed by DJs and producers in revitalizing jazz culture, especially in the post-reunification city of Berlin. Drawing from ethnographic research, I posit that such collectives have cultivated a committed transnational jazz community because of their artistic expansion of record production techniques in ways which radically blur the lines between live jazz performance practice and studio engineered jazz production techniques (such as the construction of timbres and beats). Ultimately, I argue that electronic jazz has earned a significant place within European jazz culture in part by re-acquainting youth cultures with jazz and by reinvigorating dance as a participatory act in an era during which jazz was increasingly viewed as static and conservative.

Künstlerischer Beitrag: Harald Huber mit Studierenden und Lehrenden des Instituts für Populärmusik (ipop) & Trio Sa.Ha.Ra feat. Basma Jabr

Andreas Schreiber, violin; Habib Samandi, percussion & vocals; Harald Huber, keyboards; Basma Jabr, vocals

ipop Chor (Leitung: Florian Angerer & Christina Koblinger)

Clash Concerty

Die Idee des Clash Concerty entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Performing Diversity* (Harald Huber gem. mit Magdalena Fürnkranz). Dabei wurden u.a. die Aufführungsrituale verschiedener Stilfelder des aktuellen österreichischen Musiklebens untersucht: Klassik, Jazz, World, Dance, Rock, Schlager. Als Polaritäten konnten dabei das »Andachtsritual« und das »Animationsritual« beobachtet werden. Ein Clash Concerty ist ein künstlerisches Experiment, das Musikstücke in ungewöhnliche, neue Kontexte stellt und jenseits der üblichen Aufführungskonventionen bisher nicht wahrgenommene Bedeutungsschichten der Stücke erschließt.

Das Trio SA.HA.RA vollzieht den »cultural clash« quer durch das Mittelmeer, das in der Antike als durchlässiger Kulturraum wahrgenommen wurde und heute durch Gegensätze zwischen europäischen und orientalischen Staaten charakterisiert ist. Westliche Kompositionstechniken (z.B. Dodekaphonie) werden mit Elementen arabischer Musiktraditionen gemischt, Themen wie Flucht, Trance und Tanz bearbeitet.

Jedes der am 11. 4. 2017 präsentierten Musikstücke zeigt andere Aspekte von Transkulturalität bzw. von Re-Kontextualisierung.

Kommentar und Moderation: Rosa Reitsamer

9.5.2018

Sound and Knowledge

Vortrag und künstlerischer Beitrag: Johannes Salim Ismaiel-Wendt

seit 2012 Professor für Systematische Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Musiksoziologie an der Stiftung Universität Hildesheim, zuvor wissenschaftlicher Mitarbeiter am Haus der Kulturen der Welt in Berlin in den Projekten Translating Hip Hop und Global Prayers, Promotion in Bremen, Interessen: Popular Music, Media and Postcolonial Studies, Musikwissenschaft als ästhetische Praxis, Audiokulturforschung in Deutschland. Ausgewählte Publikationen: *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse* (Münster: Unrast, 2011); *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge* (Hildesheim: Olms, 2016, auch online: open access). *Richt-Mikrofone. Gutachten zu Fragen nach möglicher ›sonischer Segregation‹ im sogenannten NSU-Prozess* (<https://www.uni-hildesheim.de/zbi/publikationen>).

Vorstellung des Buchs *Post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge* und Soundlecture *tracks'n'treks. Delinking Afric*

Populäres Musikmachen hat heute seltener etwas mit Holzschlitztrommeln oder Streichinstrumenten zu tun, sondern vor allem irgendetwas mit elektrischem oder digitalem Datenstrom. Kulturalisierte und rassistische Repräsentationen sind damit als Probleme aber keineswegs automatisch aus zeitgenössischer Musikproduktion und auch nicht aus den MusikmachDingen herausgerechnet – im Gegenteil:

Der Kultur-, Musikwissenschaftler und Musiker Johannes Ismaiel-Wendt zeigt, wie sich stereotype Voreinstellungen auch zeitgenössisch ganz analog zu kolonialen und nationalen Denkrastern vererben. Er baut einen 30 Jahre alten Yamaha Drum Computer und einige Effektgeräte als Repräsentationskritik-Maschine auf. Er dekonstruiert in einem live Mix mit Vortrag exemplarisch Presets in Klanggeneratoren sowie Köpfen. Wider den kolonialen Exzess der Kategorisierung zielt sein permanentes Spiel mit Beats, Sounds und Metaphern auf De-Naturalisierung. In seiner Soundlecture stellt er zeitgenössische Musikästhetik und das Denken in tracks als popmusikalische alternative Kulturkonzeption vor.

Kommentar und Moderation: Melanie Unseld

6.6.2018

Refugees: The Purpose of Music Making

Vortrag: Evrim Hikmet Ögüt

Evrım Hikmet Ögüt completed her PhD in Ethnomusicology at Istanbul Technical University Centre for Advanced Studies in Music (MIAM) with a dissertation entitled *Music in Transit: Musical Practices of the Chaldean-Iraqi Migrants in Istanbul*. She completed her undergraduate studies and master's program at the Department of Musicology of Mimar Sinan Fine Arts University (MSGSU). Her master's thesis is on the relationship between contemporary music and contemporary poetry. She teaches as an associate professor on the MSGSU Ethnomusicology program. Her current research focuses on the musical practices of Syrian musicians in Turkey; her video project on the issue is available at www.soundsbeyondtheborder.org.

Emergent Publics: Musical Practices of Syrian Migrants in Istanbul

A large number of Syrian refugees, including professional and amateur musicians from various musical backgrounds, earn their living with temporary, unsecured, low-paid and precarious jobs in Istanbul. Street musicianship, even though it is frowned upon in Syria, has emerged as the most suitable way of making ends meet for Syrian musicians as well as musicians from other migrant communities. Therefore, İstiklal Street, the most crowded street in the heart of Istanbul, hosts more than 20 Syrian musicians every day, performing Arabic music in separate, flexible bands.

These musical practices provide a fertile ground for interaction between the refugees and the locals. By drawing attention to the refugees' talents, the diversity they bring to this location, and the possibilities of a common cultural world, these practices respond to homogenizing and exclusionary perspectives. Moreover, they can be regarded as one of the most powerful ways that Syrian refugees use the public space in the city: filling it – literally – with their voices and sounds.

After providing a general overview on the musical practices of Syrian musicians in Turkey, this presentation focuses on various aspects of the street musicianship experience as a male-dominated musical practice, including the creation of networks, political economy beyond the practices, the chosen repertoire, the relationships with the other communities, etc.

Künstlerischer Beitrag: Salah Ammo und Peter Gabis

Salah Ammo: Vocals, Bouzouk; Peter Gabis: Percussion, Hang, Obertongesang.

Salah Ammo ist gemäß einer Review des Austrian Music Export 2016 »[...] einer der meist gefeierten Musiker in der Österreichischen Weltmusik-Szene

[...]«. Er wuchs in einer Region im Nordosten Syriens auf, wo Kurden, Araber, Türken, Armenier und Assyrer tausende von Jahren gemeinsam gelebt haben. Seine Musik ist von der kulturellen Vielfalt und den Traditionen der verschiedenen Völker geprägt. Nach seinem Abschluss auf dem Higher Institute of Music in Damaskus 2004 begann er auf der Musik Fakultät in Homs zu unterrichten.

Peter Gabis ist als solider Sideman in der Wiener Jazz- und Worldmusic Szene bekannt. Er studierte Jazz-Schlagzeug in Wien und New York und spielte Konzerte und Tournées in Europa, USA, Australien, Asien und Afrika. In letzter Zeit hat er vor allem ethnische Musik aus Afrika und Asien studiert und den Obertongesang perfektioniert. Er unterrichtet Jazz-Schlagzeug und Percussion an der Jam Music Lab University in Wien.

Two Musicians, Multiple Cultures

Man kann sich entscheiden, ob man kulturelle Vielfalt als Bedrohung oder als Bereicherung wahrnimmt. Salah Ammo konnte sich nicht entscheiden, er musste seine Heimat Syrien wegen des Krieges verlassen. 2013 in Wien angekommen, entschied er sich für die kulturelle Vielfalt, indem er den Kontakt mit heimischen MusikerInnen suchte. Diese Wahl bereicherte seine Kunst, die bisher in erster Linie von dem reichen Erbe der orientalischen Musik und der Poesie beeinflusst war.

Peter Gabis war der erste Musiker, dem Salah in Wien begegnete, und schnell war ihre musikalische Zusammenarbeit besiegelt. Eine Liaison, die die Offenheit und den Mut aus verschiedenen Stilen und Kulturen zu schöpfen, reflektiert. Und in diesem Gemisch finden die beiden ihre eigene Klangwelt, ihren eigenen Sound. Diese äußerst erfolgreiche Melange von zwei starken musikalischen Charakteren mündete schnell in ein Feuerwerk der musikalischen Höhepunkte. Nur 18 Monate nach ihrer ersten Begegnung erreichten die beiden das Finale des Austrian World Music Awards und ihre erste CD *Assi* wurde für die Bestenliste des renommierten Preis der deutschen Schallplattenkritik nominiert. Viele Konzerte folgten, Salah und Peter spielten auf einigen der bekanntesten Bühnen und waren in viele künstlerische Projekte involviert, wie z.B. dem Adagio Projekt mit den Wiener Symphonikern.

Kommentar und Moderation: Thomas Stegemann

AutorInnenverzeichnis

Max Peter Baumann: Universitätsprofessor für Ethnomusikologie an der Universität Würzburg, promovierte in Musikwissenschaft, Germanische Philologie, Sprache, Literatur und Volkskunde der deutschen Schweiz an der Universität Bern, 1976–1982 Assistenzprofessor am Institut für Vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin, ab 1982 als Professor an die Universität Bamberg berufen. 1985–86 als Gastprofessor an der Columbia University in New York tätig, danach nahezu zehn Jahre als Direktor des Internationalen Instituts für Traditionelle Musik in Berlin. Zahlreiche ethnomusikologische Feldforschungen und Partnerschaftsprojekte, so u.a. in Äthiopien, Argentinien, Bayern, Bolivien, Brasilien, Portugal, Japan, Maine (USA) und in der Schweiz. Zahlreiche Publikationen zu methodischen Fragen der Feldforschung, zur Kulturanthropologie des Hörens, zur Musik der Alpenländer, Lateinamerikas, Boliviens, der Sinti und Roma und Klezmerim, zur Musik im Prozess der Globalisierung sowie die Schrift Musik im interkulturellen Kontext.

José Jorge de Carvalho: Ph.D. in Anthropology at the Queen's University of Belfast; Professor of Anthropology at the University of Brasília; Head of the Institute of Inclusion in Higher Education and Research, of the National Research Council, located in the University of Brasília. Was Visiting Professor at Rice University, University of Florida-Gainesville and Tinker Professor of Music at the University of Wisconsin-Madison. Has been the main proponent of affirmative actions (especially cuotas) for Black and Indigenous students in Brazilian universities. In the current decade he has formulated the transcultural project entitled Meeting of Knowledges, aimed at including masters of traditional Afro-Brazilian and Indigenous knowledges (including music and other art forms) to act as lecturers of regular courses in institutions of higher education and as researchers.

Hakan Gürses: Geb. 1961 in Istanbul; Studium der Philosophie in Wien. Wissenschaftlicher Leiter der Österreichischen Gesellschaft für Politische Bildung (ÖGPB). 1997–2011 war er Lehrbeauftragter und Gastprofessor am Institut für Philosophie sowie am Institut für Internationale Entwicklung der Universität Wien und beim postgradualen Universitätslehrgang »Interkulturelle Kompeten-

zen« an der Donau-Universität Krems. 1993–2008 Chefredakteur der Zeitschrift »Stimme von und für Minderheiten«. www.hakanguerses.at.

Jack Halberstam: Professor of Gender Studies and English at Columbia University. Halberstam is the author of six books including: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke UP, 1995), *Female Masculinity* (Duke UP, 1998), *In A Queer Time and Place* (NYU Press, 2005), *The Queer Art of Failure* (Duke UP, 2011) and *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* (Beacon Press, 2012) and, most recently, a short book titled *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variance* (University of California Press). Halberstam is currently working on several projects including a book titled *WILD THING: QUEER THEORY AFTER NATURE* on queer anarchy, performance and protest culture the intersections between animality, the human and the environment.

Ursula Hemetek: Leiterin des Instituts für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und seit 2017 Generalsekretärin des ICTM (International Council for Traditional Music). 1987 Dr. phil. Musikwissenschaft, 2001 Habilitation an der Universität Wien (Ethnomusikologie). Forschungsschwerpunkte: Musik von Minderheiten in Österreich, insbesondere Roma, burgenländische KroatInnen und BosnierInnen sowie MigrantInnen in Wien. Mitinitiatorin von *Transkulturalität_mdw*, Kulturarbeit im Minderheitenbereich, zahlreiche Publikationen im Fach Ethnomusikologie. Wittgensteinpreisträgerin 2018.

Daliah Hindler: Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien mit den Schwerpunkten Migration, Religionswissenschaft, Judaistik und Islamwissenschaft. Diplomarbeit: »Ich kann nur sagen es ist helal, wenn ich es mit eigenen Augen sehe«. Die Problematik des Umgangs mit islamischen Speisegesetzen von VerkäuferInnen und KonsumentInnen in Wien. Von 2015 bis 2018 Koordinatorin der Ringvorlesungsreihe *Transkulturalität_mdw* am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie. Seit 2018 Mitarbeiterin beim PEEK Projekt »Creative (Mis)understandings« – Methodologies of Inspiration am Institut für Komposition, Elektroakustik und TonmeisterInnen-Ausbildung. Seit 2008 Mitarbeiterin beim Verein »Steine der Erinnerung«, Projekt zum Gedenken der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. Seit 2016 Leiterin des Vereins.

Harald Huber: Geb. 1954 in Lilienfeld/NÖ, Studien in Wien: Musikpädagogik, Tonsatz und Elektroakustik, Philosophie (Lehramt), Soziologie (am IHS). Seit

1980 Lehtërtätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: Aufbau des Instituts für Populärmusik (ipop), 2004 Habilitierung im Fach »Theorie und Geschichte der Populärmusik«, 2009–2012 Forschungsprojekt »Austrian Report on Musical Diversity«. Seit 2006 Präsident des Österreichischen Musikrats (ÖMR), 2005–2010 Vorstandsmitglied des European Music Council, seit 2007 Delegierter beim »World Forum on Music«, Mitglied der ARGE »Kulturelle Vielfalt« der Österreichischen UNESCO Kommission. Komponist und Pianist.

Therese Kaufmann: studierte Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie Cultural Studies am Goldsmiths College/University of London. Sie war als Lektorin an der Universität Sarajevo und als Bildungsbeauftragte in Kroatien. 2002–2012 koordinierte sie am eicp – European Institute for Progressive Cultural Policies in Wien mehrere Forschungsprojekte und war Redaktionsmitglied des Web Journals transversal sowie der Zeitschrift Kulturelle. Seit 2012 arbeitet sie an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo sie seit 2015 die Stabstelle Forschungsförderung leitet.

Gerda Lechleitner: Kuratorin der historischen Bestände des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und Herausgeberin der CD-Reihe »Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences – The Complete Historical Collections 1899–1950«, sowie von »Audio-Visual Research – Jahrbuch des Phonogrammarchivs«.

Isolde Malmberg: Studierte Musikerziehung und Instrumentalmusikerziehung an der mdw und Französisch an der Universität Wien. Von 2004–2016 war sie am Institut für Musikpädagogik der mdw zunächst als wissenschaftliche Assistentin, dann als Assistenzprofessorin tätig und wurde 2016 als Professorin für Musikpädagogik/Musikdidaktik an die hmt Rostock berufen. Promotion 2010 zum Thema »Projektmethode und Musikunterricht«. Aktuell forscht Isolde Malmberg zu Mentoring in Musik und zu Lern- und Entwicklungswegen von Musikstudierenden in schulischen Praxisphasen; weitere Arbeitsschwerpunkte sind Transkulturelle Musikpädagogik, Musikpädagogik und Inklusion sowie Musik und Rechtsextremismus. Sie ist seit vielen Jahren in internationalen Netzwerken tätig, u. a. als Vorstandsmitglied der EAS (European Association for Music in Schools) 2011–2015. Aktuell ist sie chair des *Editorial Board*, leitet die EAS Special Focus Group PRiME *practitioner research in music education* und das *Doctoral Student Forum* der EAS.

Monika Mokre: Arbeitet als Politikwissenschaftlerin am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und ist politische Aktivistin im Bereich Asyl und Migration. Sie unterrichtet an unterschiedlichen Universitäten, u.a. im Rahmen des Lehrgangs Kulturmanagement an der Universität für Musik und Darstellende Kunst. Ihre Forschungsfelder sind Asyl- und Migrationspolitik, Kulturpolitik, politische Kunst und künstlerische Forschung. Zu ihren Publikationen der letzten Jahre zählen etwa »Solidarität als Übersetzung. Überlegungen zum Refugee Protest Camp Vienna.« Wien: transversal 2015, und »Cultural Diplomacy from Below: Artistic Projects with Refugees and Migrants«, in: Dragičević Šešić, Milena (Ed.), *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade 2017, 61–72.

Sarah Ross: Professorin für Jüdische Musikstudien und Direktorin des Europäischen Zentrums für Jüdische Musik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Sie promovierte 2010 an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Sie ist Autorin von *A Season of Singing: Creating Feminist Jewish Music in the United States* (Brandeis University Press, 2016) und Mitherausgeberin von *Judaism and Emotion: Texts, Performance, Experience* (Peter Lang, 2013) sowie Herausgeberin der Buchserie *Jewish Music Studies* (Peter Lang). Ihre Forschungsschwerpunkte sind jüdische Musik, ethnomusikologische Gender Studies und Musik und Nachhaltigkeit

Hande Sağlam: Geboren in Istanbul. Lebt seit 1993 in Wien. Komposition und Musiktheorie Diplomstudium an der Bilkent Universität in Ankara. Magisterstudium der Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). PhD Abschluss am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der mdw. Zwischen 2005–2015 arbeitete Hande Sağlam ebendort an den Forschungsprojekten über Musik der Minderheiten, Einwanderermusik in Wien, Musik aus der Türkei und über die Archivierungsmethoden der ethnographischen audiovisuellen Sammlungen. Seit 2015 leitet sie das Institutsarchiv und seit 2016 ist sie die stellvertretende Institutsleiterin. *Forschungsschwerpunkte:* Bi- bzw. Multi-Musikalität, interkultureller Musikunterricht, Musik der Minderheiten (insbesondere Musik der türkische EinwandererInnen in Österreich), Archivierung von Feldforschungsaufnahmen, Âşık-Tradition in Anatolien.

Melanie Unseld: 2008–2016 Professorin für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Sie studierte in Karlsruhe und Hamburg Historische Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie und Angewandte Kulturwissenschaft. Nach der Promotion an der Universität Ham-

burg war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und dort auch am Forschungszentrum Musik und Gender tätig. Seit 2016 ist sie Professorin für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der mdw.

David-Emil Wickström: Studierte Musikwissenschaft, Ethnomusikologie und Skandinavistik an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie der Universität von Bergen (Norwegen). Nach 18 Monaten Feldforschung in St. Petersburg war er an der Universität von Kopenhagen als Doktorand angestellt und promovierte dort über Populäre Musik in St. Petersburg und die deutsch-österreichische Russendiskoszene. Zuständig für die Bachelorstudiengänge Popmusikdesign und Weltmusik ist er seit 2010 an der Popakademie Baden-Württemberg tätig. Seit 2014 ist er Professor für Geschichte der Populären Musik. Seine Forschungsinteressen umfassen sowohl Populäre Musik im postsowjetischen Raum, traditionelle norwegische Vokalmusik wie auch Fragen zu Feldforschungsmethodik und Musik in Bezug auf Lokalität, Identität und Migration. Er ist Gründungsvorstandsmitglied von IASPM D-A-CH, in dessen Vorstand er von 2013 bis 2016 tätig war. Darüber hinaus ist er auch aktiv als Trompeter.